

54° Année. 664° Livraison.

4º Période. Tome VIII

Prix de la Livraison: 7 fr. 50

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'OCTOBRE 1912

- I. LES PAYSAGISTES ANGLAIS EN FRANCE, par M. Prosper Dorbec.
- II. LES TOILES PEINTES DE L'INDE AU PAVILLON DE MARSAN, PAR M. Henri Clouzot.
- III. Les Accroissements du département des sculptures (Moyen age, Renaissance et temps modernes) au musée du Louvre (3° et dernier article), par M. André Michel.
- IV. Peintres-graveurs contemporains. Angèle Delasalle, par M. Raymond Escholier.
- V. UN PORTRAIT IGNORÉ DE JEAN DE BOULOGNE, par M. A. Dubrulle.
- VI. Bibliographie: La Faience et la Porcelaine de Marseille (abbé G. Arnaud d'Agnel), par M. L.-H. Labande.

Trois gravures hors texte:

Buste d'Antoine Coypel, marbre, par Coysevox (Musée du Louvre) : héliotypie Marotte. Le Couvreur, eau-forte originale de M¹¹e Angèle Delasalle.

Portrait de jeune homme, eau-forte originale de Mile Angèle Delasalle.

42 illustrations dans le texte.

La Gazette des Beaux-Arts, publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | DÉPARTEMENTS: Un an, 64 fr. Six mois , 32 fr. Un an . . 68 fr. — 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

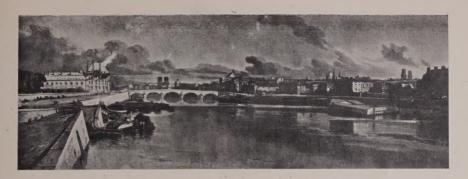
ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^{*}
406, B^a S^{*}-GERMAIN, PARIS

Téléphone : Nº 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



VUE DES TUILERIES ET DU PONT ROYAL
GRAVURE A L'AQUATINTE D'APRÈS UN DESSIN DE THOMAS GIRTIN (1802)

LES PAYSAGISTES ANGLAIS EN FRANCE



LES PAYSAGISTES

BONINGTON ET FRANCIA

CROQUIS PAR ALEXANDRE COLIN

(Musée Carnavalet, Paris.)

Le Salon de 1824 est resté célèbre pour l'enthousiasme qu'y ont soulevé les productions de quelques Anglais. Déjà, depuis le dernier tiers du siècle précédent, un même désir de relations plus directes et plus diverses avec la nature était né des deux côtés de la Manche, un mode plus souple d'interprétation y était, comme de concert, poursuivi. Seulement, en France, ces efforts avaient été paralysés ou retenus dans l'ombre par les hautaines doctrines davidiennes, qui croyaient à la nécessité du retour à la noblesse de Poussin.

Passé cette ère d'étroit absolutisme, voici ces efforts qui reprenaient de plus belle, se manifestaient au grand jour. On s'était bien tourné vers les vieux maîtres de Hollande, mais à l'instinct expansif, aux impétueux élans d'une âme romantique ne pouvaient tout à fait répondre la formule pondérée à laquelle ces sages artistes avaient subordonné leur émotion, ni cette philosophie, cette sorte de résignation dont semble s'accompagner l'isolement, la tristesse

d'un Ruisdaël. C'est à ce moment que la voisine d'outre-Manche venait proposer le résultat de son labeur, qui n'avait pas connu d'entraves.

* *

De cette date de 1824, point culminant de notre histoire du paysage, il peut être intéressant d'embrasser d'abord du regard, depuis leur formation, ces deux naturalismes similaires, longtemps parallèles, et de noter les rapports passagers qui ont pu survenir entre eux avant leur jonction définitive.

Ils s'inaugurent, en quelque sorte, dans le rayonnement du soleil de Claude. L'astre ne descendra plus derrière l'horizon d'où il domine l'œuvre de Vernet et de Wilson comme il illuminera celle de Turner et, plus d'une fois, celle de Théodore Rousseau.

Vers 1750, un peintre français, du nom de Pierre Royer, dont la réputation ne s'est guère répandue mais qui, vivant à Londres, y a conquis rang dans la Royal Academy, vient à Paris où il reproduit le fameux point de vue de la Seine considérée du haut du Pont-Neuf; l'interprétation au burin que Thomas Vivarès nous a laissée du tableau nous montre le paysagiste attaché à envelopper tout ce spectacle dans une irradiation solaire à la manière du Lorrain.

Un peu plus tard Loutherbourg renonce à la vogue que lui apportaient déjà ses premières contributions aux Salons du Louvre et s'en va faire l'application aux sites britanniques de son talent d'essence flamande. Il se rencontre là-bas avec Pillement, mais ils seront l'un et l'autre plus amusés par le pittoresque des scènes villageoises qu'émus vraiment par la nature. Loutherbourg conquerra aussi sa place à l'Académie londonienne. Dans cet échange d'artistes entre les deux pays, ce sont les Français, plus avancés en art, qui commencent.

Les relations auraient pu s'accentuer, s'étendre, si les « exhibitions » cosmopolites tentées par Pahin de la Blancherie dans ses « Salons de la Correspondance » avaient été couronnées d'un succès plus durable. On y put revoir quelques productions de Loutherbourg, Pierre Royer y exposa une curieuse vue de Hyde Park ; enfin c'est là que, pour la première fois, on note l'apparition en France de paysages dus à des artistes d'outre-Manche. La Blancherie, dans

^{1.} Journal de la Correspondance, mai 1786.

son Journal, les signale en ces termes : « Si les Anglais sont inférieurs aux autres nations de l'Europe dans les arts relatifs à la science du dessin, on doit avouer cependant qu'ils l'emportent dans quelques genres de gravure, et principalement dans la gravure de paysage ¹. » A vrai dire, ce ne sont que les traductions au burin de toiles ou de dessins de Joseph Farington, fidèle disciple de Wilson, traductions qui ne révèlent rien de subversif encore dans la façon



VUE DE PARIS PRISE DU PONT-NEUF, PAR P. ROYER
GRAVURE DE TH. VIVARÈS

de peindre de nos voisins, rien de ce qui ljustement fera prévoir à Farington, dans les premiers essais de Constable, son élève, « une note », déclarait-il, « caractéristique et distincte dans l'art² »; mais il s'y goûte une certaine saveur de terroir, les points de vue intéressent par leur caractère nettement local : ils vous transportent dans la région des lacs du Cumberland, vis-à-vis de cottages bien ombragés, bien gazonnés, où la présence d'élégantes figures dit le plaisir de la promenade. Les visiteurs y pouvaient reconnaître la contrée

^{1. 16} juillet 1786.

^{2.} Lettre de Constable du 17 avril 1822.

mère de ces « jardins anglais », aux nappes d'eau propices à la songerie, alors de plus en plus répandus par la campagne parisienne 1.

Ce goût pour le jardin anglais, pour ses étendues de molles pelouses, pour ses arbres penchés sur le bord des étangs, marque l'initiation de l'œil français à la crudité de la verdure britannique. O les terribles verts, si malaisés à rendre sans aigreur ni monotonie! A force d'être scrutés, analysés, ce sont eux peut-être qui, pour la première fois, auront ouvert l'esprit du paysagiste aux avantages de la division du ton; Delacroix rapporte dans son Journal ² qu'il avait été conquis par le procédé, à l'examen d'une prairie de Constable. Et déjà quel curieux et subtil regard arrête sur eux l'aîné des Moreau dans ses flâneries des beaux jours par les Monceau, les Bagatelle, que nous retrace le libre caprice de son œuvre!

Libre caprice, besoin de suivre, de recueillir l'impression toute directe, se manifeste pareillement dans les deux pays. Aussi y fait-on un abondant usage du dessin rehaussé, de la gouache, du lavis teinté; leur exécution rapide permet de pousser déjà bien des pointes d'analyse vers des particularités inobservées de l'heure ou des saisons. Paul Sandby, John Cozens, David Cox, sont les maîtres en ce genre de l'autre côté du détroit, et l'on sait, d'autre part, les lumineux et exquis paysages que Fragonard, sur le simple papier, a lui aussi réalisés. Un pas toutefois reste à faire vers l'aquarelle pure, débarrassée surtout du fond terne du lavis, vers l'aquarelle livrée davantage à ses indications légères sur le papier éblouissant. Les peintres anglais, prenant avance sur les coloristes français que refoule l'académisme impérial, les premiers s'y sont hasardés.

Ce parti une fois adopté a tout de suite élevé au plus haut les destinées et l'importance de l'aquarelle. Elle a cessé d'être un genre simplement auxiliaire; sous la dénomination de painting in water colours, elle est devenue pour l'Angleterre un art véritablement national. Elle a eu pour effet de libérer la vision du paysagiste d'outre-Manche, qui sera redevable aux bienfaits qu'il en a retirés, de son prestige sur notre école retardataire. De s'être ainsi, par les éléments picturaux que l'on s'imposait, contraint et exercé à concentrer son observation sur ce qu'il convient surtout d'exprimer à ces éléments,

^{1.} Ces gravures étaient destinées à faire partie d'un album de vues tel que l'éveil du sentiment naturaliste en faisait éclore dans les deux pays. Le recueil paraîtrait, accompagné d'un double texte, anglais et français. Chez nous se publie vers la même époque la Description pittoresque de la France, avec principale collaboration du graveur Née.

^{2.} A la date du 23 septembre 1846.

c'est-à-dire le chatoiement des taches, la modulation des valeurs, le frissonnement des lumières, il en devait résulter une habitude et même une exigence de la vision appelées à prédominer même dans l'application des autres procédés. C'est ainsi que, rompus à la pratique de l'eau sur le papier et en appréciant toutes les ressources, quelques-uns, comme Bonington, ne voudraient plus, même sur toile, œuvrer d'autre manière, et chargeraient d'huile leurs couleurs pour leur donner plus de liquidité et de transparence. En un mot, la peinture de paysage en Angleterre va devoir au développement de l'aquarelle cette modification de l'œil et de la main dont



LA PORTE SAINT-DENIS
DESSIN DE THOMAS GIRTIN (1802)
(Musée Carnavalet, Paris.)

s'étonnera et s'enthousiasmera si fort la jeunesse au Salon de 1824.

A peine au sortir de l'orage révolutionnaire se note un indice bien significatif de prédisposition à cet engouement: c'est la lettre datée de janvier 1795 où Chateaubriand déclare la nature absolument ignorée par les paysagistes français de son temps; le reproche leur est adressé d'Angleterre, et même, nous aurons lieu de le constater, le grand promoteur de l'élan romantique exprime à ce sujet des vœux, semble éprouver des pressentiments dont, en 1830, il lui sera donné de voir la complète réalisation.

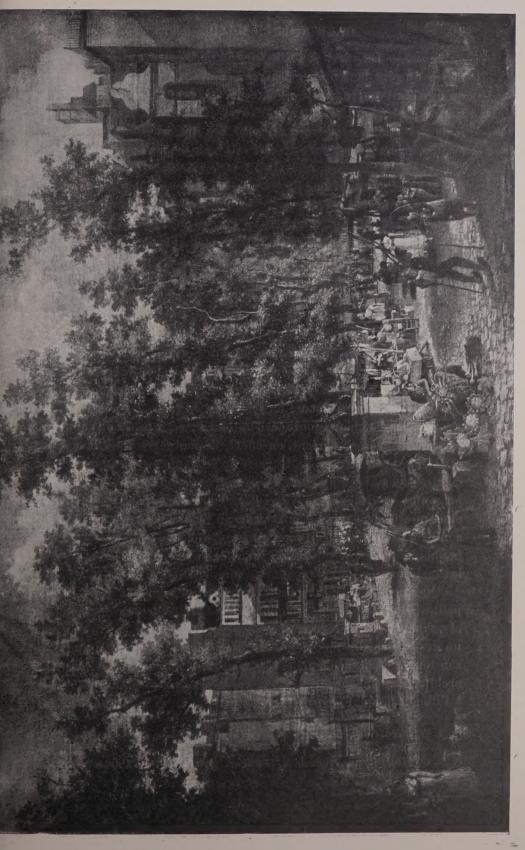
En attendant, des contacts passagers entre les deux écoles recommencent à se produire à partir de 1802, après que le traité d'Amiens a rendu aux étrangers le libre accès de notre pays. De toutes parts on vient visiter les lieux ayant été le théâtre d'événements si retentissants. Arrive un jeune artiste anglais du nom de Thomas Girtin, du talent le plus fin et le plus rare, qui termina par ce voyage une exis-

tence fauchée la même année, à l'âge à peine de vingt-sept ans. C'était un compagnon d'étude, un ami de Turner, avec qui il contribuait déjà à cet affranchissement de l'aquarelle dont nous venons de parler; et Turner conservera à sa mémoire le culte le plus fidèle et le plus admiratif. Ce jeune visiteur, qui nous vient comme un précurseur de Bonington, a laissé le souvenir de son séjour ici dans une série de dessins teintés et de lavis dont son frère John fit tirer la matière d'un fort bel album d'aquatintes 1. Ces dessins ne sauraient faire juger de l'instinct libre et novateur de l'aquarelliste, ils donnent à goûter néanmoins un sentiment singulièrement exact et délicat de la nature. Une des planches semble nous narrer la surprise de l'arrivant quand, ayant franchi la porte Saint-Denis, qui était celle par où pénétrait le coche de Calais, il déchiffra sur la frise du monument les mots : « Liberté, Égalité, Indivisibilité », et aperçut sur la plate-forme une pique surmontée du bonnet rouge. Mais son penchant naturaliste le menait de préférence vers le spectacle de la Seine; il en recueillit tous les aspects, depuis les moulins de Charenton jusqu'à la machine de Marly; c'était par une époque pluvieuse et peut-être l'âme rongée de spleen; le fleuve se déploie sous un ciel inexorablement mouillé, dans cette atmosphère blafarde et comme engourdissante qu'offrent les journées d'une saison maussade.

L'attrait de la capitale s'accrut encore lorsqu'on apprit qu'au récent musée du Louvre affluaient les chefs-d'œuvre provenant du butin artistique des guerres. On y vit, dans les galeries, l'académique autorité de Benjamin West mener son pas d'importance en compagnie de Fox; on y vit celle aussi du petit, svelte et remuant Fuseli, affranchi pour un moment de l'habituelle terreur de ses imaginations.—Nous voici à l'époque de la première Restauration. La chronique de 1814 nous révèle la présence, dans les salles, de Glover, admirateur passionné du Lorrain, tel qu'on l'était surtout de l'autre côté du détroit. Ce n'est pas sans être intrigué que tous les jours on le voit dressant son chevalet à côté des œuvres de Claude 2; sous l'inspiration du maître, il édifie une œuvre importante qui se pourra juger au Salon: Paysage composé représentant des bergers

^{1.} Selection of twenty of the most picturesque views in Paris and its environs by the late Thomas Girtin... and aquatinted ine exact imitation of the original drawings, in the collection of the R^t Hon^{ble} the Earl of Essex (London, pub. March., 22, 1803, by John Girtin).

^{2.} Cf. Critique du Salon de 1814 par Delpech.



au repos. — On n'est pas peu surpris de trouver aussi à Paris la figure du plus bonhomme des paysagistes, de ce Crome le vieux qu'il n'était guère facile d'arracher à ses vastes plateaux du Norfolk, et aux landes, aux chênes familiers à son pinceau ; mais tel était ce pouvoir attractif des trésors que l'on savait accumulés au « Muséum »! « Je vais voir ce matin les Tuileries, le but de mon voyage », écrivait-il à sa femme dans une lettre datée de 1814. « On me dit que j'y trouverai beaucoup d'artistes anglais. Glover y a travaillé. J'estime que les Anglais peuvent se vanter d'être plus avancés que ces étrangers. » Dès en débarquant sur le continent il avait eu lieu de recueillir les éléments d'un de ses chefsd'œuvre : le Marché aux poissons de Dunkerque, pittoresque scène qui lui était apparue toute baignée d'une charmante atmosphère. A Paris il se trouve en face d'un spectacle bien propre aussi à lui faire saisir ses pinceaux: c'est celui du boulevard des Italiens. L'artiste agreste y trouvait sûrement son compte, car le boulevard était alors une avenue plantée de deux rangées d'ormes superbes; à leur pied l'œil découvrait toute une enfilade de petites boutiques en plein vent, tolérées sur cette promenade par l'effet d'une coutume qui de nos jours réapparaît encore au temps de la Noël. Il en savoura la vision durant quelque journée d'automne; ceux qui ont connu le tableau même nous parlent, en effet2, de feuillages roux et « d'un bleu frais de ciel d'octobre, traversé de petits nuages ». Cependant la facture de l'œuvre n'a rien de subversif; le grand admirateur d'Hobbema que se déclarait le vieux Crome n'eût pas révolutionné nos ateliers s'il eût exposé son tableau au Salon; mais on y sent une sincérité absolue qui dit bien la simplicité, souriante et calme, du bonhomme, tout à son ravissement de suivre, entre les arbres et les maisons, les jeux d'une fine lumière.

Quelque temps après qu'il eut regagné, dans le Norfolk, sa petite ville de Norwich, à laquelle il resta fidèle toute son existence et qu'il avait réussi à doter d'une assez importante société d'artistes, un des principaux membres de cette société, John-Sell Cotman, à son tour passait la Manche. Il venait emprunter aux vestiges des architectures médiévales quelques sujets d'eaux-fortes devant servir à l'illustration d'un gros album rédigé par Dawson Turner sur les

^{1.} Cf. Frédéric Wedmore, article sur Old Crome, dans L'Art (1876, t. III, p. 289-294).

^{2.} Cf. l'intéressante étude de M. Léon Bazalgette parue dans L'Art et les Artistes (n° de décembre 4910).

Antiquités monumentales de la Normandie[†]. Dawson Turner, dans sa préface, se glorifiait de suppléer à l'indifférence des Français pour les richesses d'art de leur passé, accusation imméritée du reste puisque, surtout depuis les entraînantes pages de Chateaubriand sur les cathédrales gothiques, on n'était pas sans s'occuper aussi dans notre pays d'entreprendre des ouvrages de cette sorte. Cotman était, plus que le vieux Crome, affranchi des Hollandais, doué d'originalité; il s'était rallié au mouvement de rénovation inauguré par Coyens, Girtin, Turner, dont les productions peut-être demeuraient à peu près ignorées de son émule du Norfolk. Il fut



LE CHATEAU DE SAINT-SAUVEUR-LE-VICOMTE
DESSIN ET GRAVURE DE J.-S. COTMAN

principalement un maître de l'aquarelle qu'en France aujourd'hui encore nous ne connaîtrions, si on ne nous avait naguère ici-même initiés à ses interprétations parfois grandioses et impression-nantes de la vie rustique². Le voici tel que le pouvait donner à apprécier la publication sur la Normandie, quand elle parut en 1820: visant à une plénitude de formes qui va jusqu'à la massivité, laissant, par les insistances d'exécution que dénoncent ses planches, l'impression d'une main qui, lorsque, par exception, elle se servait de la peinture à l'huile, devait œuvrer à même la pâte, saisir volontiers le râcloir, le couteau à palette, et triturer et maçonner. Les

2. V. Gazette des Beaux-Arts, 1909, t. II, p. 340-348: étude de M. Arthur Mayger Hind sur la collection Reeve au British Museum.

^{1.} Paru en 1ºº édition sous le titre: Architectural antiquities of Normandy, Londres, 1820-1821. Réédité en 1881 à Paris, chez A. Lévy (in-folio avec 100 planches et notes historiques et descriptives de Paul Lousy, précédées d'une introduction par M. de Beaurepaire).

nuages s'incorporent fermement aux ciels; les eaux, sous les glacis, étalent une immobilité figée, les berges, exprimées d'un trait à la fois ample et précis, revêtent la gravité de rivages bibliques; sur les murailles les ombres tièdes alternent avec les parties vivement éclairées, dont l'œil et les instruments se sont attachés à saisir tous les tons, tous les scintillements. De telle sorte, enfin, que, devant ces planches, on se rappelle les allégations sévères de Théophile Silvestre touchant les premiers inspirateurs d'Alexandre Decamps¹, touchant cette période d'incubation sur laquelle ni le peintre ni personne ne nous ont jamais bien renseignés. Et j'ajouterai que d'autres non plus ne sont pas restés sans accueillir la leçon qui pouvait se tirer de Cotman : ces interprètes du stable et du permanent dans la nature, ces Édouard Bertin, Aligny, que Paul de Saint-Victor dénommait les « statuaires du paysage », ont dù connaître le recueil anglais et se souvenir, dans leurs évocations du monde mythologique, des fières et sculpturales assises sur lesquelles le graveur avait édifié le château de Falaise et Château-Gaillard2.

John-Sell Cotman est donc la première figure que nous ayons rencontrée de ce groupe britannique qui, à partir de 1820, va donner une impulsion nouvelle à notre peinture de paysage.

* *

C'est vers 1816 que Delacroix, d'après ses souvenirs, avait rencontré au Louvre Bonington. Notre pays devenait de plus en plus familier aux Anglais. Paris était visité de concert par Leslie, l'ami de Constable, et par l'Américain Newton, tous deux peintres de genre, à l'affût sans doute de ces tableaux de mœurs qui autrefois avaient tenu en arrêt le même Sterne dont ils devaient se faire les charmants interprètes; leur humour saurait apprécier et puiser dans les œuvres de Chardin et de Watteau ces finesses d'expressions et de touche que nous ne pensions guère alors en France à y chercher. Bonington, au Louvre, était occupé à transposer à l'aquarelle les tableaux des paysagistes flamands. Cet adolescent délicat, dont l'élégance et l'imperturbabilité anglicanes avaient leur séduction, tenait déjà en main un instrument très sûr, qu'il devait en partie à

^{1.} Dans Les Artistes vivants, 1861, in-12.

^{2.} Maxime Du Camp (Exposition Universelle de 1855, in-8, p. 15-16) n'a pas oublié le nom de Cotman parmi ceux des artistes étrangers qui ont été consultés dans les ateliers de 1830.

un paysagiste demeuré à l'écart, moitié français, moitié britannique, dont le rôle n'est pas à négliger dans cet examen des rapports entre les deux écoles.

Il s'agit d'un original, du nom de Louis Francia, qui habitait Calais ¹. Un long séjour à Londres l'avait rompu à l'art de l'aquarelle, et le talent qu'il y avait acquis lui avait mérité d'être choisi pour secrétaire lorsque se fonda la Society of painters in watercolours. Il était célèbre à Calais pour ses particularités d'humeur et d'allures : beuche creuse sarcastique sous un nez auguleux, habit noir, cravate



CHATEAU-GAILLARD, DESSIN ET GRAVURE DE J.-S. COTMAN

blanche, le chapeau haut de forme enfoncé jusqu'au sourcil, et, dans cette mise immuable, peignant la mer par tous les vents. Le musée de la ville possède des œuvres de lui, tout à fait dans la manière anglaise, mais sa gloire inoubliable est d'avoir contribué à former le talent de Bonington. Celui-ci, du reste, au milieu de ses succès, gardait mémoire de son vieux professeur, et un jour, passant par Calais, il le faisait connaître à son ami Alexandre Colin, qui, d'un coup de crayon, le saisissait tel qu'en tout temps, devant les flots, au pied des falaises ².

Comme Bonington n'exerçait son précoce talent sur rien de

^{1.} Consulter la notice sur Louis Francia, par Ernest Lebeau (Calais, 1839, in-8).

^{2.} Ce dessin, reproduit en tête de cette étude, est conservé au Musée Carnavalet, avec d'autres croquis de Colin représentant Bonington en des maintiens divers.

grave ni de profond, qu'il se hàtait, comme dans un pressentiment de sa courte destinée, de cueillir dans les spectacles les plus lumineux et les plus chatoyants toutes les plus exquises impressions qu'il pouvait, on se rendait au charme jeune de ces dons sans trop voir dans leur nouveauté un symptôme de révolution. Dès 1819, le baron Gros, entrant dans l'atelier de ses élèves, leur recommandait d'aller regarder les petites études d'un inconnu qui l'avaient arrêté sur son chemin devant la vitrine d'un marchand; il ne se doutait pas que cet inconnu, du nom de Bonington, était de ceux qui venaient encore prendre place sous son enseignement; il était à mille lieux surtout de soupçonner ce qui se cachait de subversif dans ces petits cadres sans prétention. Il n'en est pas moins vrai que de tels tableautins habituaient les jeunes peintres, et peu à peu aussi l'œil du public, à goûter des sensations plus directes et plus fraîches de la nature. Si les formes y apparaissaient résumées, vivace, chaleureux, persuasif en était l'ensemble, qu'on sentait resté si parfaitement fidèle à l'émotion inspiratrice. Ces études, pour la plupart simples plages presque désertes, mais vibrantes de fine lumière, et bien propres à laisser dans le souvenir de Delacroix la vision, disait-il, de purs « diamants », on les sut de plus en plus mises en valeur par les maisons d'art réputées : Schroth au faubourg Saint-Honoré, Mme Hulin rue de la Paix; elles furent les premières initiatrices des curieux de peinture à cette école d'outre-Manche dont se pressentirent et se contèrent désormais des merveilles.

Géricault, en 1821, étant allé à Londres, en la compagnie de Charlet, exposer son tableau des Naufragés de la Méduse, adresse de là-bas à Horace Vernet une lettre débordante d'enthousiasme sur les peintres insulaires; et lui-même à son retour, par l'aspect renouvelé de son talent dans les Courses d'Epsom, par cet avant-goût de naturalisme qu'y donne à savourer déjà la nudité de la vaste plaine sous le ciel bas, contribue à orienter les esprits vers les formes de l'art voisin. Un petit paysagiste, Régnier, tout à fait oublié de nos jours, mais qui fut adepte des nouvelles idées, s'est procuré un morceau de peinture à mettre en émoi les ateliers, simple esquisse, il est vrai, mais signée de Constable; Eugène Delacroix l'a vue, va la revoir et l'inscrit dans son Journal (9 novembre 1823) « une admirable chose, et incroyable ».

Bonington n'est pas le seul Anglais duquel se remarquent des lableaux dans les galeries des marchands. Un éditeur d'estampes, Osterwald, qui tenait boutique au quai des Grands-Augustins,

éditeur notamment du baron Taylor pour ses Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, avait autour de lui (et même, aux livrets des Salons indiquant leur adresse, chez lui) une petite phalange d'artistes d'outre-Manche composée de la famille des Fielding (Coopley, Thalès, Newton), de William Wild et des deux Harding (William et John Duffield); certainement il circulait des aquarelles de ces talents distingués qui, entre l'aquatinte et la lithographie, devaient, comme Bonington, trouver du temps pour les études d'après la nature environnante.

Ces Fielding, qui furent nos hôtes, ne sont guère connus de nous en France que par les allusions dont ils sont l'objet dans quelques lettres de Delacroix. Il résulte de ces lettres que le peintre de Dante et Virgile était plein d'admiration pour le talent de Coopley. mais que sa sympathie allait surtout à la personne de Thalès. Peutêtre Coopley, de son côté, se sentait-il peu attiré vers Delacroix, car, écrivait un jour ce dernier, « Cooplev est un homme qu'on ne voit pas, et peu dans ma nature 1 ». C'était Soulier, intime ami du peintre français, élève de l'aquarelliste anglais, qui les avait mis en relations. Il s'était si bien assimilé la manière britannique que Delacroix, en 1825, dans une promenade en barque qu'il faisait sur la Tamise avec les Fielding, « retrouvait », écrivait-il, « tous les paysages qui viennent à chaque instant sous la main de Soulier²». Les œuvres de Coopley sont introuvables à Paris, mais une description sentie de Maxime Du Camp³, d'après une aquarelle représentant la Plage de Bembridge, est bien propre à donner une impression juste de ce beau talent: on y voit, « sous un ciel sombre rayé de grands nuages en larmes, la mer livide déferlant en volutes immenses, la plage où la marée a laissé de larges cercles de goémons luisants, et les bandes piaillardes des mouettes qui volent en courbant leurs ailes aiguës ». Coopley n'appliquait pas la doctrine réaliste avec toute la rigueur de Constable, il synthétisait, « il excellait », au dire de Gustave Planche', « à saisir dans un paysage les lignes grandes et simples ». C'est à quoi allait exceller aussi le naturalisme de Paul Huet, qui, du reste, l'appréciait et jugeait ses aquarelles, « d'une poésie plus grande et d'une impression aussi vraie » que les tableaux de Constable 5.

- 1. Journal, 6 juin 1825.
- 2. Journal, 27 mai 1825.
- 3. Exposition Universelle de 1855, p. 319.
- 4. Revue des Deux Mondes, 1er juin 1835.
- 5. Paul Huet d'a rès ses notes et sa correspondance, par René Paul-Huet, Paris, iu-4°, 1911, p. 95.

Comme nous l'avons dit, c'était vers la personne de Thalès que Delacroix se sentait le plus attiré. Telle fut l'intimité des rapports qui s'établirent entre eux qu'en 1823, on les voit installés ensemble dans la rue Jacob; au livret du prochain Salon, Thalès désignera sa résidence au n° 20 de ladite rue, tandis que Coopley indique toujours la maison de l'éditeur Osterwald. L'existence, toute selon les conditions de la vingtième année, que menaient là nos deux amis, nous la tenons de Léon Riesener : nous connaissons le même marc de café servant au déjeuner de plusieurs matins, « le gigot en provision auquel on coupait des tranches pour les faire rôtir dans la cheminée », et Fielding soutenant avec sérieux sa descendance du roi Bruce; et Delacroix de lui donner du « sire » et le compagnon de se fâcher... Mais ce qu'il est intéressant de noter, c'est qu'ils travaillaient de concert à leurs tableaux pour le Salon de 1824; Thalès peignait lui-même ce fond des Massacres de Scio appelé à être transformé presqu'à la veille de l'Exposition, Delacroix coopérait à une vaporeuse figuration de Macbeth rencontrant des sorcières sur la bruyère que devait y envoyer son camarade, et le thème n'était pas pour déplaire à son imagination qui bientôt allait incliner vers les interprétations shakespeariennes.

Delacroix ne fait pas d'allusion précise à la personne de Newton Fielding. C'était, du reste, moins un paysagiste qu'un observateur des animaux, qu'il s'amusait à évoquer avec son crayon dans les scènes imaginées par les fabulistes. Ainsi avait fait un autre Anglais, Samuel Howith, dans les dernières années du siècle précédent. L'application plus spéciale de ces deux talents ne les empêcha pas de participer à l'influence exercée chez nous par les artistes britanniques, car Decamps animalier fut leur emprunteur, comme, dans le paysage, il l'a été de John-Sell Cotman : il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter les albums lithographiques de Newton publiés en 1828 et 1829 à Paris, chez Gihaut, Rittner ou Gaugain⁴. Quant à Samuel Howith (dont l'œuvre n'est pas à notre Cabinet des estampes), c'est encore Théophile Silvestre qui l'indique au nombre des premiers inspirateurs de l'artiste français. Auparavant il était presque habituel de dire en parlant de Decamps: « Il ne relève d'aucun maître, il ne peut se rattacher à aucune école 2. »

Outre ces Fielding, qui étaient des collaborateurs tout à fait pré-

^{1.} Cabinet des estampes, EC 114, in-fo¹io. Nous en reproduisons une planche à la fin de cette étude.

^{2.} Théophile Gautier, Les Beaux-Arts en Europe, 1855, t. I, p. 216-217.

cieux pour l'éditeur des Voyages pittoresques, celui-ci avait su s'adjoindre Bonington, plus un bien adroit dessinateur de vues urbaines et d'architectures en William Wyld, autre Anglais, élève aussi de Louis Francia, qui, à force de participer à tous nos Salons, devait finir par s'incorporer à notre école, où il prit rang au nombre des plus délicats orientalistes. Quant aux Harding dont nous avons aussi relaté le nom, l'un d'eux, John Duffield, était le plus abondant producteur de dessins lithographiques, comme le confectionneur d'albums attitré. Bien que son habileté dans cet art lui ait valu une médaille d'or au Salon de 1834, ses vues, en général. manquent un peu d'accent, d'émotion; mais l'humour semble lui avoir été assez naturel si l'on en juge par ses frontispices ; ainsi, sur l'album de 1834¹, l'amusante composition où se trouvent rapportées les conditions de peindre adoptées ou acceptées par les paysagistes de son temps, soit qu'ils se dissimulent dans un cabriolet à la facon de Bonington, soit qu'ils aient à affronter la méfiance des indigènes, comme il arriva à plus d'un parmi ces voyageurs intrépides.

Cette colonie de peintres insulaires comptait principalement des peintres de marines, et l'on ne pouvait que se rendre à la fine saveur locale dont ils imprégnaient leurs habituelles plages. S'il arriva à un classique austère comme Guillon Lethière d'exposer au Salon de 1822 une Vue des côtes d'Angleterre près de Brighton, ce put bien être à leur instigation; en Lethière, à côté de l'interprète de l'histoire romaine, il y avait un appréciateur de paysages très avisé, qui ne craindrait pas de témoigner son intérêt aux ébauches rapportées d'Auvergne par son élève Théodore Rousseau. L'apparition de ces plages vers 1820 séduisit à ce point les esprits qu'elle contribua à répandre le goût de la villégiature maritime; artistes et gens de lettres donnèrent l'exemple. Trouville était alors une bourgade de pêcheurs où furent un jour bien étonnés de se rencontrer Paul Huet et Dumas père ².

Peut-être arrivait-il dans ces années de se trouver en face de lumineuses aquarelles dues à Frédéric Nash; il dessinait l'illustration d'un fort in-folio sur *Paris et ses environs*, publié à Londres en 1820³. On devait en même temps connaître de petits tableaux signés

^{1.} Sketches at home and abroad, in-folio (Paris, Cabinet des estampes, Cd 50 a).

^{2.} René Paul-Huet, op. cit., p. 106.

^{3.} Picturesque views of the city of Paris and its environs. The original drawings by Mr. Prederick Nash. London, 1820.

J.-J. Chalon, œuvres d'un Genevois de qui la destinée s'était allée fixer en Angleterre. On le donne pour « aquarelliste fécond et peintre de paysages d'une touche magistrale¹ ». Il séjourna à Paris dans le courant de 1820 : ce fut sûrement à l'époque de la belle saison, car ses flàneries par nos rues, nos promenades, lui inspirèrent une série de lithographies coloriées où la vie de la capitale apparaît éclairée de la plus riante et suave atmosphère.

Paris ne devait pas s'offrir sous un autre jour à nos voisins une fois rentrés au fond de leurs brouillards. Aussi, comme Wilkie, y revenaient-ils volontiers, ou; comme Newton, les y envoyait-on dissiper leur neurasthénie. Ils étaient toujours assurés d'y rencontrer quelques compatriotes.

* *

Constable ne pouvait cependant se décider à quitter ses vallées du Suffolk et ses bords de la Stour, et certes ce n'était point par crainte de l'indifférence et du froid accueil, puisque des marchands de tableaux allaient jusqu'à lui offrir de résider dans leur propre demeure. Son nom, avec celui de Lawrence et de Wilkie, se trouvait sur toutes les lèvres; il n'était question dans les ateliers, et principalement chez Géricault, que d'un de ses tableaux apparu à la dernière exhibition de Somerset House, et dénommé La Charrette à foin. On en parlait bien plus qu'à Londres, où la réputation de son auteur s'affirmait moins que sur le continent. Et même, la possibilité s'envisageant de faire venir le chef-d'œuvre à Paris, un de ces marchands de tableaux, Arrowsmith, prit le parti, pendant l'hiver de 1823-1824, de se transporter en Angleterre pour tenter une négociation avec le paysagiste. Après une offre repoussée de 1750 francs pour le tableau sans le cadre, il fut convenu qu'on y adjoindrait une autre toile également importante, plus un troisième morceau de moindre dimension, en portant le tout à 6250 francs². Le trio s'en irait figurer à la prochaine exposition du Louvre 3.

^{1.} Dans l'Histoire des peintres de toutes les écoles, de Charles Blanc : École anylaise (appendice).

^{2.} Ces deux autres sujets étaient : Un Canal en Angleterre, qui, pour la composition et l'effet, suivant l'opinion de Paul-Huet (op. cit.), ressemblait trop à une répétition de la Charrette, et une Vue près de Londres, Hampsead Heath.

^{3.} Sur ces négociations consulter le précieux volume de M. Léon Bazalgette : John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.-R. Leslie, traduits avec une introduction : Constable et les paysagistes de 1830, Paris, H. Floury, 1905, in-8.

Au mois de mai les paysages étaient à Paris, dans les magasins d'Arrowsmith. Artistes et amateurs les y furent voir. C'est là sans doute que leur aspect inspira à Delacroix de modifier le coloris des *Massacres de Scio*; décision subite et tardive: il ne restait plus que quelques jours à peine pour l'envoi des tableaux au Salon.

Celui-ci s'ouvrit le 25 août. Tout le monde se porta vers les œuvres de l'artiste anglais. Constatons qu'à ce nom de Constable, en Angleterre à peine sorti de l'ombre, il n'avait pas été jugé utile, sur le livret, d'adjoindre aucune indication d'origine : le nom, à lui seul, en disait assez. La curiosité des uns, l'enthousiasme des autres furent tels, et telle fut la pression exercée sur M. de Forbin, l'administrateur du Louvre, qui avait commencé par faire placer à une assez grande distance de l'œil ces peintures largement traitées, qu'au bout de trois semaines elles étaient transportées dans la salle principale, à hauteur de cimaise ¹.

On peut juger dès lors de leur effet. Le morceau le plus important, la Charrette, ne mesure pas loin de deux mètres. C'est à la fois et le choix du motif et la manière dont ce motif a été reproduit. qui bouleversent tous les principes. On ne trouve là ni cet automne aux feuillages roux, ni cet effet de clair-obscur crépusculaire habituels dans le tableau de paysage; c'est le plein midi (la toile, à son apparition en Angleterre, n'avait d'autre désignation), et comme le jour tombe du zénith, les premiers plans ne sont pas attristés par ces ombres en repoussoir prouvant que la lumière arrive de l'horizon; le ciel, en quelque sorte, se sent dans tout le tableau. Le site choisi est assez modeste: Une charrette à foin traversant un qué au pied d'une ferme; tout dénonce la plus stricte copie : « sur la rive la plus éloignée, les formes délicates d'un jeune frêne s'élancent contre un tronc plus robuste, que Constable n'a pas cherché à embellir, car il n'a jamais voulu donner aux arbres ordinaires une majesté et une beauté qu'ils n'ont pas 2 ». Un tel contraste d'imperfection et de beauté, observé tel qu'au naturel, dut être presque déconcertant; il dut si bien marquer dans les ateliers de la nouvelle école que la critique, six ans après, en notait de pareils dans les productions d'un des premiers champions du naturalisme, dans les paysages de Louis Cabat³.

^{1.} Consulter l'article de Fr. Wedmore dans L'Art (1878, t. III, p. 169-179) et Bazalgette, op. cit.

^{2.} Frédéric Wedmore, article cité.

^{3.} Cf. notre étude sur Louis Cabat (Gazette des Beaux-Arts, 1909, t. I, p. 316).

Et encore ces hardiesses n'étaient-elles rien quand on passait à l'examen de la facture. Sûrement le râcloir, le couteau à palette, beaucoup plus que le pinceau, avaient prêté là leur office; tels étaient ces reliefs accusés par la *Charrette*, qu'après la mort de Constable, son ami Leslie, retrouvant un jour chez un amateur le célèbre tableau, s'amusait, en fermant les yeux, à chercher du doigt toutes les formes inscrites dans la composition.

« Imaginez », avait écrit Constable à son ami Fisher, « les délicieuses vallées et les paisibles fermes du Suffolk parmi les joyeux Parisiens »,—ces Parisiens, disait-on encore outre-Manche, « dont les peintres ne connaissent guère mieux la nature que leurs chevaux de fiacre les pâturages! » — Si semblable façon de peindre leur parut marquée d'un caractère d'étrangeté qu'ils ne savaient trop définir, presque tous pourtant furent conquis par tant de saveur rustique; « Regardez ces paysages anglais », se confiaient-ils : « si l'on n'y dirait pas la terre littéralement couverte de rosée¹! »

Dans les ateliers on s'entretient avec animation de ces spécimens de peinture auxquels Charles X, cédant à l'opinion de la jeunesse, a décerné une médaille d'or. On voudrait même que la *Charrette* fit l'objet d'une acquisition nationale². Durant près de dix ans, la spontanéité d'effet dans le goût britannique, le prime-sautier fait presque oublier la patiente et honnête observation néerlandaise. Il

1. Relatons quelques opinions de critiques: un certain Chauvin qui s'intitulait « classique conciliant » comparait ces tableaux aux décors d'opéra de
Ciceri. Stendhal (Journal de Paris), tout en trouvant à redire à la négligence du
pinceau, à reprocher aux plans leur manque de justesse, proclamait la Charrette
« le miroir de la nature ». Aux yeux de Jal (L'Artiste et le Philosophe au Salon),
« ces masses de brun, de jaune, de vert, de gris, de rouge et de blanc, jetés les
uns contre les autres, renversés à la truelle, coupés avec le couteau à palette et
glacés ensuite pour les faire rentrer dans l'harmonie et le mystère », étaient
moins de l'art que du mécanisme. Réduites au trait, ces compositions seraient
mesquines, concluait-il en esprit décidément académique. De son côté, la femme
de Constable, attentive à tout ce qui s'écrivait en France touchant les œuvres de
son mari, avait cueilli quelque part cette opinion : « Ce sont là comme les préludes en musique et les chants abondants et harmonieux de la lyre éolienne,
qui ne signifient rien. » Thiers, qui avait précédemment si bien deviné le génie
de Delacroix, se montra, encore une fois, très clairvoyant dans le Constitutionnel.

2. Le tableau fut vendu 6 250 francs à un amateur. Après avoir appartenu avec son esquisse à M. Henry Vaughan, il a pris place à la National Gallery. C'est le musée de South Kensington qui possède l'esquisse, pleine de vigueur et d'éclat. — La ville de Lille put admirer, pendant l'automne de 1825, une autre toile célèbre de Constable, dénommée Le Cheval blanc et représentant une autre vue des bords de la Stour; l'artiste anglais l'y avait envoyée pour figurer à une exposition à laquelle participaient d'autres compatriotes (Bazalgette, op. cit., p. 155).

suffit d'évoquer les premières productions de Camille Roqueplan et de Paul Huet pour caractériser cette époque. On conservera longtemps le souvenir de la vente Coutan où s'étaient vus quelques Constable mêlés à des Bonington. La méthode anglaise guette l'ar-



L'HÔTEL DE SENS, DESSIN DE F. BOYS (1833)
(Musée Carnavalet, Paris.)

tiste à ses débuts; des albums se publient qui font la contre-partie des cahiers de dessin conçus selon la vieille et méticuleuse formule. Un jeune paysagiste, Enfantin, un des premiers champions des théories nouvelles, mais qui, comme Cochereau, Michallon, Bonington, Géricault, Poterlet, Delaberge, Garbet, combien d'autres encore

de cette enthousiaste génération! sera fauché prématurément, est rencontré à Londres, en 1825, par Delacroix, en train d'assembler des croquis pour un recueil de ce genre à publier chez l'éditeur Gihaut¹. J.-D. Harding profite de cette vogue de ses compatriotes pour composer un album d'enseignement: Le Compagnon des jeunes artistes; un frontispice² y fait prévoir au débutant les toiles, de goût bien britannique, qu'il contemplera un jour au mur de son atelier, et on peut dire que le choix des motifs y contient en germe toute la rusticité forte et salubre des premiers Flers et des premiers Dupré.

Jamais, vraiment, tout ce qui touche à l'art de nos voisins n'a été plus en crédit. Tandis que le souffle byronien emporte toutes les imaginations, que les esprits s'ouvrent résolument à l'intelligence shakespearienne, qu'en Sainte-Beuve le « poète mort jeune » s'imprègne du naturalisme familier des « lakistes », Wilkie et ce Newton, réputé fin causeur, se rencontrent à la table du baron Gérard dans sa villa d'Auteuil, avec la Pasta et toutes les illustrations mondaines. Lawrence, venu pour exécuter le portrait de Charles X, est accueilli chez les Cuvier. C'est un incessant chassé-croisé entre des artistes venant de Londres et d'autres s'y transportant. L'aquarelle a fait éclore, à la suite de Bonington et des Fielding, toute une école mibritannique, mi-française, d'interprètes de vues parisiennes parmi lesquels le confectionneur d'albums lithographiques n'a que l'embarras du choix. Samuel Prout est à compter parmi les plus marquants, et aussi C. Boys dont une bien jolie figuration de l'hôtel de Sens est conservée au Musée Carnavalet. Un autre, grand producteur d'aquatintes, ami, disciple de Constable, S.-W. Reynolds, a transporté ses ateliers dans la capitale; L'Artiste consacre au graveur une colonne dithyrambique; mais c'est le peintre que nous tiendrions à mieux connaître, mis en goût que nous sommes par la fine petite Vue du pont de Sèvres que possède le musée de Chantilly 3. Bonington,

- 1. Cabinet des estampes, Dc 157, petit in-fo.
- 2. Ibid., Ed 44, in-fo.

^{3.} Et aussi par la haute idée que Paul Huet nous donne de son talent quand il se remémore quelques tableaux de lui « extrêmement remarquables par une poésie profonde et une coloration forte et mystérieuse » (Paul Huet, op. cit., p. 96). — D'après ses biographes anglais, S.-W. Reynolds était déjà venu en France à l'époque des Salons de 1810 et de 1812, auxquels il avait pris part; mais on ne relève sur les livrets de ces expositions que deux gravures épisodiques, au nom de Reinhold qui, en ce temps de persistantes menaces contre les hôtes britanniques, peut bien être le sien prudemment déguisé. Les livrets de Salons sous Charles X le portent comme ayant élu un moment domicile à Chaillot; sur ces

au milieu de toutes ces jeunes ardeurs, c'est l'enfant qui a été touché par le doigt des fées. Bien que ses dons merveilleux, son charmant caprice, aient tendance à se détourner du paysage pour s'exercer sur des épisodes de l'histoire, son exemple continue d'être précieux pour nos naturalistes; dans son dernier voyage qu'interrompit la maladie, il devait avoir pour compagnon Paul Huet.

Peu marquante a été toutefois la contribution du paysagiste d'outre Manche au Salon de 1827. Constable y figurait avec une toile de facture heurtée, confuse, où sa manière était certainement



VUE DE LA SEINE AU PONT DE SÉVRES, PAR S.-W. REYNOLDS (Musée Condé, Chantilly.)

exagérée. L'intérêt se portait plutôt vers les Bonington et aussi vers « une longue promenade » sous les arbres, aboutissant à un château (le château de Windsor), peinte par « Daniell, de Londres ». Cette allée séduisait « par une perspective et un coup de soleil si naturels ¹ » qu'elle pouvait bien offrir ainsi comme un avant-goût de cette Avenue de Châtaigniers, cause d'une des premières et plus rigoureuses épreuves de Théodore Rousseau.

Aux Salons de 1831 et de 1833, en dehors du domaine de la litho-

hauteurs alors champêtres, le fécond graveur avait pu donner aise et lumière à ses ateliers, mais le paysagiste, certainement, devait y trouver son profit.

1. Cf. Esquisses, pochades... sur le Salon de 1827 par Jal et, dans les Débats, le numéro du 25 avril de la même année.

graphie, les paysagistes insulaires ont laissé la place libre aux nôtres. Qui veut s'initier à la peinture des premiers n'a qu'à se rendre chez Arrowsmith, lequel, à une époque, aurait même possédé une salle dite de Constable 1. Sensier, dans ses Souvenirs sur Théodore Rousseau, fait quelque part allusion aux rapports du maître avec le marchand de tableaux; celui-ci dut faire voir sa collection d'œuvres anglaises au jeune paysagiste, déjà connu pour ce qu'il avait réalisé dans sa retraite studieuse au fond de l'Auvergne. Rousseau s'en alla un moment chercher leur largeur d'effets sur les hauteurs de Sèvres et de Meudon, mais les productions du peintre du Norfolk laissaient découvrir un manque de netteté dans leurs plans qui ne pouvait le satisfaire.

Vers la même époque est venu Turner, commençant sa série des Fleuves de France² et, à Paris, prenant des vues ou plutôt recueillant de vastes et lumineuses impressions de la Seine aux environs du Pont-Neuf et du Pont-au-Change. Une gravure nous a même conservé le souvenir d'un dessin tout à fait amusé et charmé que lui avait inspiré l'aspect de nos grands boulevards, mais le séjour dans nos murs de cet indépendant solitaire passa absolument inaperçu³.

Du reste, les artistes anglais se font plus rares à Paris. Quand Dupré, en 1835, revient d'Angleterre avec cette Vallée de Southampton qui est un enthousiaste hommage aux ciels mouvementés magnifiques, à l'enivrante haleine saline, à la luxuriance des prairies dans l'humide contrée insulaire, cette toile termine, pour notre peinture de paysage, la grande période d'instruction britannique. On a désormais cessé de précipiter ainsi des nuages chargés de vent et de pluie audessus de nos vallées; notre école reprend conscience du climat,

- 1. Bazalgette, op. cit., p. 161. Arrowsmith exécutait lui-même des tableaux dans la manière anglaise (voir Esquisses, pochades... sur le Salon de 1827, par Jal, 237).
- 2. The rivers of France from drawings by J. M. W. Turner, 1837. Le thème était assez dans le goût de l'époque; il avait séduit Bonington, qui se disposait à descendre le cours de la Seine avec Paul Huet quand la maladie le terrassa, il avait même déjà donné lieu à un album français tout à fait analogue à celui de Turner: Les Rives de la Seine dessinées d'après nature et lithographiées par Deroy, 1831.
- 3. La première notion qu'on prendra de son art ce sera par la plume de Gustave Planche dans l'article de la Revue des Deux Mondes du 1er juin 1835, où le critique rendit compte de l'exposition de Somerset House; le grand magicien y est rigoureusement défini « un homme qui pétrit l'espace, qui déroule les plaines, élève les montagnes, qui invente pour les fleuves des sinuosités ignorées du monde entier ». Ce n'est que beaucoup plus tard que des œuvres de lui feront apparition en France, dans un cabinet d'amateur, et cette fois la signification de son art sera mise en lumière par la plume enthousiaste des Goncourt.

des conditions dans lesquelles s'exerce son labeur, et Paul Huet, Rousseau, Dupré lui-même, ne ressembleront plus qu'à eux seuls.

* *

Quelles furent les conséquences de cet engouement pour le naturalisme de nos voisins?

Ne perdons pas de vue cet affranchissement de l'aquarelle opéré chez eux au début du xixe siècle. La même transformation radicale de la vision qui s'en est suivie pour le paysagiste britannique a eu son contre-coup chez le paysagiste de France. Des deux côtés on a commencé par s'éprendre, à cause de leur exécution coulante et diaphane, des modèles laissés par Rubens dans ses larges évocations de la nature. Un critique réfractaire aux audaces du romantisme, le feuilletoniste des Débats, n'a pu se refuser à le constater quand, à l'occasion du Salon de 1827, il a voulu faire le premier bilan des résultats après la leçon reçue d'outre-Manche: «La leçon », dit-il, « aura du moins amené nos paysagistes à reconnaître combien ils coloraient lourdement et faussement. » La lourdeur, certains se sont attachés à l'éviter en poursuivant les transparences, en s'efforçant de donner à la couleur à l'huile la liquidité de la couleur à l'eau. Cette tonalité rance, éternellement la même, à laquelle restreignaient les formules d'atelier, s'est vue même quelquefois remplacée par les tons purs de l'aquarelle. L'étonnant Boulevard Poissonnière d'Isidore Dagnan que possède Carnavalet est tout à fait typique à cet égard. Quand le minutieux Delaberge débuta au Salon de 1831 avec son grand paysage de L'Arrivée d'une diligence dans un village de Basse-Normandie, aujourd'hui au Louvre, Gustave Planche lui fit reproche de certaines parties du tableau où étaient trop intervenus des colorations et des procédés d'aquarelle 1.

La pratique de cet art habitue à la préoccupation, au discernement de la tache. Celle-ci devint aussi pour la peinture à l'huile un important moyen d'expression. On la scruta dans son ton propre, on l'affirma dans sa valeur par rapport aux autres tons. Il viendrait une époque où, par plus de perspicacité et pour plus de justesse encore, on la décomposerait, on subdiviserait la teinte, se fiant au mélange optique pour la rétablir dans son ensemble, — et ce serait là un des lointains effets de l'enseignement britannique.

Mais l'aquarelle est apte surtout à exprimer les ciels, les effets

1. G. Planche, Etudes sur l'École française, 1833, t. I, p. 132-153.

aériens, les reflets dans lesquels ils enveloppent les formes. Du jour où elle eut ses visées, sa pratique spéciale, admises dans la peinture à l'huile, le ciel devint l'agent principal d'expression dans un tableau de paysage. « Les Anglais », nous dit un critique 4, « apprirent à nover des vérités particulières dans une vérité générale »; le ciel fut cette vérité générale. Un novateur comme Constable posait en principe qu'il serait difficile « de désigner un genre de paysage où le ciel n'est pas la tonique, le type de l'échelleet l'interprète général du sentiment²»:—en France nous avons cette déclaration de Jules Dupré: «Le ciel est devant un arbre, derrière un arbre, il est partout... Le ciel, c'est l'air. » C'est pourquoi Dupré a pour habitude d'en réserver l'exécution pour la fin, comme en fait foi une gravure inachevée, Les Bords de la Somme, signalée par Germain Hediard3, et le même témoignage est apporté touchant la technique de Théodore Rousseau par son élève, le paysagiste lyonnais Hector Allemand et par une œuvre du maître non terminée : Soir d'hiver sur les gorges d'Apremont, reproduite dans l'album d'Amand-Durand 6.

Il s'ensuit que désormais le pittoresque du site importera peu; on deviendra beaucoup plus curieux des particularités de la saison et même de l'heure. C'est réalisé l'un des vœux de Chateaubriand dans sa lettre d'Angleterre de 1795 : « Le paysagiste apprendra l'influence des divers horizons sur la couleur des tableaux : si vous supposez deux vallons parfaitement identiques, dont l'un regarde le midi et l'autre le nord, les tons, la physionomie, l'expression morale des deux vues semblables seront dissemblables. » Pourquoi, dès lors, Constable s'éloignerait-il de ses compagnes du Suffolk, et Rousseau, parti cependant dans son enthousiaste jeunesse pour s'instituer, comme il le disait, « le peintre des pays », quitterait-il sa lisière de forêt à Barbizon? Ils sont devenus les peintres des heures; aucun problèmes'y rapportant ne les décourage, même celui de reproduire, dans son refus de toute ombre enveloppante, l'éclairage perpendiculaire des pleins midis (la Charrette à foin de l'un; de l'autre la Ilutte du charbonnier). Le même motif peut servir à plusieurs fins : ainsi, pour le peintre anglais, tel point de vue des bords de la Stour 6;

^{1.} Léon Rosenthal, La Peinture romantique, p. 188.

^{2.} Bazalgette, op. cit.

^{3.} L'Artiste, t. XII, p. 120 et suiv.

^{4.} Causerie sur le paysage, Lyon, in-8, 1887.

^{5.} Études et croquis de Théodore Rousseau, reproduits et publiés par Amand-Durand, avec un texte de M. Alfred Sensier, Paris, 1873, grand in-fol.

^{6.} Cf. Wedmore, article déjà cité.

ainsi, pour le français, cette Sortie de la forêt de Fontainebleau qui, au Salon de 1851, reproduite d'abord par un effet de soleil couchant (c'est la grande toile du maître conservée aujourd'hui au Louvre), se revoyait encore par un effet du matin ... Et l'on prévoit, en tout extrêmes conséquences, les Meules, les Cathédrales de Claude Monet et ses récents Nymphéas où ce fut, sur une simple nappe d'eau, toutes les transfigurations d'un morceau de ciel qui nous étaient relatées 2.

Par tous ces résultats éloignés se mesure l'importance de l'action anglaise sur notre école de paysage. Déjà, à l'époque romantique, pour être restés trop asservis à la vieille doctrine néerlandaise, des talents sincères, naïfs, parfois exquis comme l'a été Louis Cabat, apparurent presque figés à côté de ceux qui, même avec la modération de Dupré ou de Rousseau, tirèrent aussi leçon des innovations britanniques. Ne pas céder à l'impulsion d'outre-Manche, c'était demeurer en arrière quand l'instinct ardent, passionné de l'époque réclamait une langue à la fois plus souple et plus colorée.

PROSPER DORBEG

1. L'identité des deux motifs est constatée par L. de Geofroy dans sa critique du Salon publiée par la Revue des Deux Mondes (1° mars 1851).

2. Sur la situation respective de nos grands paysagistes à l'égard de Constable, consulter: Constable and his influence on Landscape painting, by C. G. Holmes (Westminster, 1902, in-fol.), ch. III.



CANARDS SAUVAGES

PAR NEWTON FIELDING

LITHOGRAPHIE DE C. MOLLE



Phot. Bourdier.

BORDURE D'UNE TOILE PEINTE INDO-EUROPÉENNE A DÉCOR BÉRAIN ROUGE ET BLEU, XVII° SIÈCLE (Musée des Arts décoratifs, Paris.)

LES TOILES PEINTES DE L'INDE

AU PAVILLON DE MARSAN

première exposition qui apporte de l'inédit à l'histoire des toiles peintes ou imprimées du xvue et du xvue siècle. Mais il ne s'agit plus, cette fois, des créations d'Oberkampf et de ses émules. C'est aux modèles mêmes de l'Inde et de la Perse, à ces chittes, à ces calencas, tant admirés à la cour de Louis XIV et de Louis XV, que l'Union centrale des Arts décoratifs vient de consacrer plusieurs salles de son Exposition d'art persan. Il y a là, dans les spécimens réunis par MM. Arthur Martin, Albert Chanée, Combé, Delaforge et Le Manach, Jacques Martin, Izart, Chatel et Tassinari, Bouix, d'Allemagne, la Société industrielle de Mulhouse, et plusieurs autres collectionneurs, une belle leçon d'art décoratif, en même temps qu'une ample moisson de documents. Félicitons-en les organisateurs : leur œuvre mérite en tous points nos éloges.

Dirons-nous cependant toute notre pensée? Avec une présentation légèrement différente, l'enseignement à tirer de cette exposition aurait pu devenir plus profitable. Il semble, au Pavillon de Marsan, qu'on ait trop sacrifié au plaisir des yeux. Nous aurions voulu, dans l'inconnu où nous nous dirigeons, trouver quelques essais de classification, tout au moins de rapprochement entre les modèles. Le pittoresque des salles y cût perdu; l'intérêt documentaire y cût singulièrement gagné, et nous aurions pu, dans une question où nous sommes si mal renseignés, — autant dire que nous ne savons rien, —

hasarder un peu plus que des conjectures sur les styles de décoration et les procédés de fabrication.

Essayons cependant.

Du premier coup nous nous heurtons à une confusion presque

inextricable. Où sont les toiles de l'Inde? Où sont celles de la Perse? Existe-t-il deux centres de fabrication, ou faut-il s'en tenir à une origine commune et se servir de la formule commode: « toiles indo-persanes »? Un catalogue nous aurait renseigné, surtout s'il eût été rédigé par des professionnels avertis comme MM. Arthur Martin ou Henry Algoud; mais, puisque nous sommes privés de ce fil conducteur, abandonnons le présent pour le passé et demandons quelque lumière aux documents de l'époque.

Les premières toiles peintes importées en France — le fait est indéniable - furent vendues comme produits de l'Inde. On ne les connaît, au xviie siècle, que sous le nom d' « indiennes ». C'est ainsi que les désigne le gazetier Loret dans sa description de la foire Saint-Germain en 1658. Douze ans plus tard, le Bourgeois gentilhomme de Molière, qui s'en habille, ne les appelle pas autrement : « Je me suis fait faire cette indienne-ci. Mon tailleur m'a dit que les gens de qualité étaient comme cela le matin. » De l'étoffe, le nom était passé aux robes de chambre : on appelait indiennes les déshabillés de toiles peintes.

L'inspecteur des manufactures Savary des Bruslons, dans son Dictionnaire



BORDURE A DÉCOR POLYCHROME TRAVAIL INDIEN, XVIIIº SIÈCLE (Collection de M. Jacques Martin.)

du commerce, paru après sa mort, en 4735, mais composé à l'aide de matériaux réunis à la fin du xvnº siècle, est plus précis encore. Il nous donne la provenance directe des principales sortes de toiles peintes. Elles viennent toutes de l'Inde. Les plus belles chittes (c'est le nom d'origine) arrivent de Mazulipatam, d'Amedabad, de Seronge.

On en fait à Patna, à Tutucorin, à Madras, à Nagapatman, à Palicot, à Sadraspatman, en plusieurs autres régions. La prohibition rigoureuse qui frappait à cette époque ces charmants tissus exotiques empêche Savary, et c'est grand dommage, d'en dire plus long.

Toutes les interdictions étaient levées depuis plusieurs années lorsque J.-M. Papillon écrivait son précieux Traité de la gravure en bois (1766). Mais ce maître de la taille, si bien renseigné sur l'invention des papiers peints¹, ne paraît avoir eu que des données assez vagues sur les toiles peintes, dont il recherche les traces dans l'antiquité la plus reculée, sans citer, naturellement, aucune de ses sources. Les Indes, à l'en croire, auraient été le berceau de cette fabrication, et ce seraient les conquêtes de Mahmoud le Ghaznévide (967-1030) qui en auraient donné le goût aux Persans : « C'est à cette époque qu'on doit fixer l'origine des belles toiles de lin, peintes et imprimées, de Perse, dont la finesse a quelque chose de plus attrayant encore que celle des Indes 2. » Quant aux chittes indiennes, les plus belles se fabriquent à Seronge — lisez Sironj, Sindhia (Inde centrale): « Pendant la saison des pluies, qui durent quatre mois, les ouvriers impriment leur toiles; quand la pluie est cessée et qu'elle a troublé l'eau de la rivière qui passe à Seronge, ils y lavent les toiles qu'ils ont imprimées; cette eau trouble a la vertu de faire tenir les couleurs, et elle leur donne plus de vivacité: plus ces toiles sont lavées par la suite, plus elles deviennent belles, au lieu que les couleurs des autres toiles peintes des Indes ne sont pas si vives, et qu'elles s'effacent en les lavant plusieurs fois. »

A la même époque l'Encyclopédie, qui s'étend complaisamment sur les procédés de fabrication, reste muette sur les provenances 3. Le capitaine de vaisseau Beaulieu, chargé en 1736 par Dufay, de l'Académie des Sciences, « de s'informer de tout ce qui était relatif à la manière de peindre les toiles », ne s'était pas montré plus explicite 4, non plus que le R. P. Cœurdoux dans sa relation de 1742 5.

2. Papillon, Traité de la gravure en bois, t. I, p. 66, 71.

^{1.} Voir notre article: La Tradition du papier peint en France (Gazette des Beaux-Arts, 1912, t. I, p. 131).

^{3.} Voir l'article Toile peinte, t. XVI. Le rédacteur de l'article Perse (quelques lignes seulement) affirme, comme Papillon, que les couleurs étaient appliquées sur tissus de lin. Nous n'avons, pour notre part, jamais rencontré de toiles peintes orientales autrement que sur tissus de coton. Il n'y en avait pas d'autres à l'Exposition du Pavillon de Marsan.

^{4.} L'Art de peindre et d'imprimer les toiles en grand et en petit [par Beaulieu], Paris, 1800.

^{5.} Lettres édifiantes, t. XXVI, 1742, p. 172 et suiv.



Phot. Bourdier.

GRAND PANNEAU A DÉCOR POLYCHROME, TRAVAIL INDIEN. DÉBUT DU XVIIIº SIÈCLE (Collegtion de M. Arthur Martin.)

Aucun de ces auteurs ne parle de la Perse : c'est toujours aux Indes qu'ils viennent demander leurs renseignements techniques.

N'y a-t-il pas là une première indication, et ne pourrait-on en conclure, tout au moins, que la fabrication la plus active se rencontrait aux Indes, ou, comme on disait alors, dans les États du Grand Mogol, pendant le xvu° et le xvu° siècle? Évidemment la moindre reproduction de l'époque trancherait la question. Mais aucun de nos auteurs ne s'est attaché au décor: ils trouvaient oiseux de décrire des étoffes que leurs lecteurs avaient sous les yeux à toute heure du jour, depuis le sopha où ils reposaient jusqu'à la robe de chambre qu'ils revêtaient à leur lever.

Au Pavillon de Marsan, cependant, nous avons des pièces sur la provenance desquelles il est impossible d'hésiter, et qui, par comparaison, permettent de fixer l'attribution d'un grand nombre d'autres. Ce sont les modèles imprégnés d'influence européenne ou même exécutés entièrement d'après des dessins venus d'Europe. Toutes ces toiles peintes, nous le savons de source certaine, s'exécutaient aux Indes : à aucune époque on ne signale de fabrication pseudo-européenne en Perse. C'est aux Indes que la marquise de Fervacques fait peindre sa tenture d'ameublement genre chinois, ou que le maréchal d'Estrée commande ce lit de deux ou trois mille écus, avec ses armes au milieu du dossier, qui faisait en 1720 l'admiration de Papillon : « Tous les ornements et les sleurs étaient parfaitement bien dessinés, les couleurs admirables et charmantes. Cette garniture de lit avait été faite exprès dans l'intérieur de l'Inde, je ne puis dire à quelle ville, sur les dessins que M. le Maréchal avait fait fournir1. »

C'est donc aussi aux Indes qu'il faut rapporter le grand décor en camaïeu rouge de M. Albert Chanée, dont la bordure, composée de guirlandes et de nœuds Louis XVI, entoure une tige arborescente à grandes fleurs, et l'admirable tenture, à motifs chinois dans le goût de Gillot et de Watteau, appartenant au même collectionneur², aussi bien que le beau panneau sur fond blanc, avec bouquets de fleurs aux angles, appartenant à M. Arthur Martin, et que les dessins de robe copiés sur les soieries en vogue sous Louis XV, exposés par MM. Arthur Martin, Chatel et Tassinari, Combé, Delaforge et Le Manach. C'est également aux Indes qu'il faut faire honneur de pièces

^{1.} Papillon, loc. cit., t. I, p. 71.

^{2.} Le même modèle existe, en plus bel état, dans les collections de la Société industrielle de Mulhouse.

incontestablement plus anciennes, telles que le couvre-lit rouge et bleu donné au Musée des Arts décoratifs par M. Gelis-Didot, avec son admirable décor Bérain, et le grand voile de même couleur, appartenant à MM. Combé, Delaforge et Le Manach, d'un style Louis XIV véritablement somptueux. Tous ces modèles, de goût si européen, — nous pourrions dire si français, — se fabriquaient pour le compte de la Compagnie des Indes, parfois même dans l'enceinte



Phot. Bourdier.

TOILE PEINTE INDO-EUROPÉENNE
A DÉCOR RÉGENCE EN CAMAIEU VIOLET
(Collection de MM. Combé, Delaforge et Le Manach.)

de ses factoreries. Dès 1680, dans le comptoir ou « loge » de Pondichéry, on avait aménagé un atelier pour les peintres de *chittes*⁴.

Ces provenances bien déterminées, nous ne pouvons plus hésiter à attribuer à la main-d'œuvre indienne la plus grande partie de l'Exposition du Pavillon de Marsan, en particulier ces grands voiles multicolores, invariablement décorés d'une tige arborescente chargée de fleurs énormes et variées, dans un entourage rectangulaire où se répètent les mêmes fleurs, avec une disposition plus régulière. Si le moindre doute pouvait subsister, il suffirait de se reporter au très curieux album de modèles d'un dessinateur indien du xvue siècle,

1. Kaeppelin, La Compagnie des Indes orientales et François Martin, Paris, 1908, p. 169 et suiv.

récemment publié par M. J. Lockwood Kipling¹. On y retrouverait les mêmes fleurs, les mêmes feuillages, la même prédilection pour les tiges arborescentes et les larges bordures. Le nuqqásh indien (ce n'était pas peut-être un grand artiste) a choisi les fleurs chères à la poésie ou à la religion de son pays, le dianthus ou œillet, l'amaranthe ou crête de coq, le chrysanthème et le pavot. Si ses dessins coloriés avaient moins de raideur, ils pourraient servir de modèles pour les grandes chittes de MM. Arthur et Jacques Martin ou de la Société industrielle de Mulhouse.

Que reste-t-il donc à l'actif de la Perse au Pavillon de Marsan? Un faible, très faible apport.

Des kalencars², imprimés sur coton, à décor imité des anciens tapis de prières, et représentant immuablement une grande composition à portique encadrant l'arbre sacré de l'éternité, le hom rituel, accolé ou non de paons, de gazelles ou de lions dévorants : c'est là, avec quelques voiles à bordures d'entrelacs et d'arabesques, tout ce qu'on nous présente de vraiment persan. Encore ne saurions-nous assigner une date reculée à ces kalencars, qui ressemblent fort à ceux que M. Henry D'Allemagne a vu fabriquer par les ouvriers d'Ispahan, de Yezd et d'Hamadan, sur des cotonnades venues de Manchester³.

Des pièces de ce genre pouvaient-elles passionner la société élégante du xvu° siècle au point que le terme de Perse était devenu générique et que l'on disait une belle « perse »pour désigner une toile peinte de quelque valeur? Nous avons peine à le croire. Certes, on vendait en Europe des toiles de Perse. On en vendait même beaucoup, mais il est fort possible que l'appellation ait reposé sur une équivoque volontairement entretenue par les marchands. Toutes les toiles peintes n'arrivaient pas sur les vaisseaux de la Compagnie des Indes. Le comptoir de Surate, grand entrepôt de l'article, en expédiait des cargaisons dans le golfe Persique, d'où les caravanes les transportaient à Ispahan, puis, par Bagdad, en Turquie d'Asie ou, par

^{1.} The Studio, 1910, t. II, p. 190 et suiv. Les dessins, très réduits, qui accompagnent la notice ne donnent pour chaque croquis qu'une seule espèce de fleurs. L'auteur signale cependant des bouquets de fleurs variées, dont il ne produit pas d'exemples.

^{2.} Le terme de kalencars, sous lequel M. Henry D'Allemagne (Du Khorassan au pays des Backhtiaris, Paris, 1912, t. II) désigne les toiles imprimées persanes, est évidemment le même que celui de calencas donné par les auteurs du xvm^e siècle aux toiles de l'Inde. Le rapprochement a son intérêt.

^{3.} H. D'Allemagne, ouvr. cité, p. 154 et suiv.

Tifflis, en Russie. Certes ces toiles venaient tout droit de Perse. Il ne s'ensuit pas qu'elles y avaient été fabriquées.

En 1669, lorsque le célèbre fondateur de Pondichéry, François Martin, va explorer la Perse pour en découvrir les produits négociables, il mentionne avec insistance les tapis : il ne dit mot des toiles peintes, dont il connaissait cependant la valeur d'exportation¹.

Bien plus, le seul passage des voyages de Chardin en Perse où il soit question de toiles peintes se rapporte à la côte de Coromandel ²!

Il fallait l'engouement de la mode pour faire admettre aussi facilement l'appellation intéressée des marchands. Les gens bien informés ne s'v trompaient pas, et Savary écrit : « Perse se dit des toiles peintes qui viennent de Perse, ou qu'on suppose y avoir été fabriquées et peintes, quoique ce soient des toiles indiennes qu'on fait passer pour persanes. Les Perses sont les plus estimées de toutes les toiles qui viennent de l'Orient, surtout en France, les dames les préférant à toutes les autres. même aux Masulipatam que les connaisseurs ne croient pas cependant devoir leur céder. »



Phot. Bourdier.

KALANCAR PERSAN, XVIII® SIÈCLE

(Collection de M. Jacques Martin.)

Voilà de quoi nous faire hésiter sur la question des provenances. Serons-nous au moins plus affirmatifs sur l'époque de fabrication? Par malheur, s'il est relativement facile de fixer une date approximative aux pièces pseudo-européennes, d'après les éléments décoratifs qu'elles emploient, nous pensons que pour les pièces franche-

1. Kaeppelin, loc. cit., p. 58.

^{2. «} Les plus belles toiles peintes se font sur la côte de Coromandel, mais il y a une différence palpable entre ce qui se fait dans un village et ce qui se fait dans un autre, surtout en la vivacité. »

ment indigènes, la plus grande prudence s'impose. Dans l'ignorance où nous nous trouvons, nous pouvons les espacer sur plus d'un siècle et demi, de 1625 à 1785 environ. Prenons garde, en tout cas, de ne pas trop les reculer. On est toujours porté, en art décoratif, à vieillir les modèles, à plus forte raison quand on étudie une fabrication orientale, où la tradition immuable recommence perpétuellement les mêmes motifs, presque sans variations.

Une pièce indigène, toutefois, nous paraît incontestablement du xvnº siècle, nous dirions même volontiers de la première moitié



Phot. Bourdier.

TOILE PEINTE A DÉCOR POLYCHROME
TRAVAIL INDIEN, MILIEU DU XVIIº SIÈCLE
(Musée des Arts décoralifs, Paris.)

du xviie siècle : il est vrai qu'elle renferme des costumes européens, fidèlement représentés par les dessinateurs indiens, et sur la date desquels il n'est guère permis d'hésiter. Cette précieuse tenture, qui présente une telle variété de personnages, d'animaux, de fleurs, de motifs décoratifs qu'elle est à peu près impossible à décrire, a dû être commandée par les présidents des comptoirs hollandais et anglais de Surate. Ces nababs européens, qui menaient un train royal, toujours à cheval ou en palanquin, suivis d'une véritable petite armée de domestiques, se sont fait peindre au centre de la composition, dans leur loge, en compagnie de leur perroquet préféré. A leurs pieds, sur un large fleuve ou un bras de mer, flottent de grands vaisseaux aux pavillons hollandais et anglais. Des canons, des tonneaux, des coffres, des ballots de marchandises, alternent dans les bordures avec des motifs indiens. A tous les bouts

de la toile, les indigènes semblent rendre hommage aux Européens. qui — remarquons-le — sont eux-mêmes vêtus de toiles peintes des pieds à la tête. L'ensemble compose le mélange le plus réjouissant du monde. Au point de vue technique, c'est un prodige d'exécution.

Cette pièce incomparable, qui appartient à l'Union centrale des Arts décoratifs, est une exception. Ses voisines de vitrine n'ont pas, comme elle, d'état civil. Provenances et dates, tout reste dans l'incertitude. Nous ne commençons à rencontrer des données moins



AUTRE FRAGMENT DE LA MÊME TOILE (Musée des Arts décoratifs, Paris.)

Phot. Bourdie

vagues que lorsque nous arrivons aux imitations fabriquées en Europe au xvm^e siècle et que les organisateurs de l'Exposition ont eu l'heureuse idée de nous présenter, à côté, des originaux comme terme de comparaison. Il en est d'intéressantes, comme celles de MM. Chatel et Tassinari ou de la Société industrielle de Mulhouse. Nous les aurions aimées plus nombreuses, et l'Union centrale, dont la collection de toiles imprimées s'augmente tous les jours, aurait pu en exposer quelques-unes. Remarquons d'ailleurs que nous n'avons sous les yeux que des impressions tardives, de 1775 à 1785 environ, qui n'éclairent nullement les origines de la fabrication européenne. Ce qu'il aurait fallu présenter, — il est vrai que nous n'en connaissons que de bien rares échantillons, — ce sont les toiles

de la fin du xvn^e siècle ou du début du xvn^e siècle, imprimées en Suisse, en Hollande, en Angleterre, et furtivement à Orange, à Marseille, à Paris, dans les enceintes privilégiées du Temple ou de l'Arsenal. Encore ces contrefaçons maladroites n'avaient-elles pour elles que leur bon marché. Ne regrettons pas outre mesure une fabrication qui faisait dire à Beaulieu: « On ne croirait jamais qu'un tel barbouillage ait pu porter le nom de toile peinte¹. »

Les imitations d'Oberkampf et de ses émules - la Société industrielle de Mulhouse a exposé une bordure de Perrenod, à Melun, qui est un vrai bijou - valaient heureusement beaucoup mieux. On serait même tenté d'hésiter entre certaines copies et des originaux, s'il n'y avait, pour trancher la question, un critérium infaillible. Le dessin ou trait des toiles peintes en Europe est imprimé à l'aide de moules ou bois gravés; le trait des toiles de l'Inde est tracé au pinceau sur un décalque obtenu par le poncis, à la manière des brodeurs : « Le peintre », dit le R. P. Cœurdoux, qui l'a observé sur place, « a eu soin de tracer son dessin sur le papier : il en pique les traits principaux avec une aiguille fine : il applique ce papier sur la toile. Il y passe ensuite la ponce — lisez poudre de charbon — pardessus les piqueures, et, par ce moyen, le dessin se trouve tout tracé sur la toile... Ensuite, sur ces traits, on passe avec le pinceau du noir et du rouge, selon les endroits qui l'exigent, après quoi l'ouvrage se trouve dessiné 2. » C'est ce qui fait qu'en examinant de près deux motifs semblables sur une toile peinte, nous les trouvons identiques jusqu'au moindre défaut dans les tailles s'il s'agit d'impressions européennes : au contraire, ils diffèrent toujours par quelques détails du trait ou par les fautes légères que laisse échapper la main du dessinateur dans les originaux de l'Inde. Comme de juste, la différence s'accentue quand on observe les couleurs, appliquées en Europe à la planche, disposées dans l'Inde au pinceau avec une liberté charmante. Il y a autant de distance entre une toile peinte

⁴ M. Depitre, dans son très intéressant ouvrage La Toile peinte en France au XVIII^e et au XVIII^e siècle, où il étudie les débuts de l'indiennage au point de vue économique et historique jusqu'en 4760, a reproduit des lambeaux de toiles fabriqués à l'Arsenal avant 4756. Ces impressions «à la réserve » justifient toutes les critiques de Beaulieu.

^{2.} Lettres édifiantes, loc. cit. Tel n'est pas l'avis de l'Encyclopédie, ni surtout de Papillon. Mais l'examen des échantillons ne permet pas le moindre doute. Si les Indiens ont employé des bois gravés, c'est pour les menus détails des bordures, festons, frises, entrelacs, etc., et ces bois ne dépassaient pas les dimensions de gros cachets. Il faudrait prouver, d'ailleurs, que les indigènes n'ont pas appris ces moyens expéditifs d'impression des Européens.

par les Indiens du Bengale et une imitation imprimée à la planche par Oberkampf, qu'entre cette impression à la planche et une production au rouleau mécanique. A mesure que les perfectionnements industriels éliminent l'élément humain, le mérite artistique décroît.

Arrêtons-nous. Nous nous sommes laissé entraîner par le désir bien légitime de jeter quelque lumière sur l'histoire d'un art captivant et peu connu, et voilà que nous avons à peine parlé du décor de ces admirables tissus. Il vaut pourtant qu'on s'y arrête, tout au moins dans les pièces les plus originales, exemptes d'influence européenne. Rien ne surpasse l'effet décoratif de ces grandes tiges arborescentes, dont les rameaux et les feuilles, librement dessinés, garnissent tout un panneau de leurs rinceaux. Sur cette armature, viennent s'épanouir des fleurs d'un éclat et d'une grosseur invraisemblables. Manglier, pavot, tulipe, grenade, anémone, œillet, chrysanthème, rose, pivoine, datura, magnolia, toute la flore de l'Inde éclate en gammes lumineuses. Les couleurs, il est vrai, sont en petit nombre : du noir et du rouge pour le trait, du bleu indigo, du rouge de Sapan et du jaune de Cadou, qui donne le vert en se superposant à l'indigo. Mais quelle intensité de tons! quelle beauté de nuances! Même aujourd'hui, où les dérivés de la houille ont mis à la disposition des chimistes des tons d'une vivacité extrême, rien ne permet d'égaler la splendeur des couleurs végétales employées par les Indiens 1.

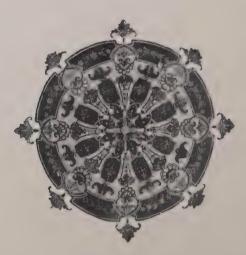
Il serait également impossible d'atteindre à la perfection de leur dessin. Non seulement les Indiens voient le modèle en grand, quand ils jettent leurs branchages ou leurs rinceaux à travers leurs immenses panneaux, mais encore ils le voient en petit. A l'aide de réserves à la cire, de reprises faites au pinceau, fin comme un cheveu, ils repèrent un à un les pistils, les nervures, les rayures, les points colorés les plus imperceptibles de leurs énormes fleurs. Dans un centimètre carré ils font tenir une douzaine de motifs. C'est une œuvre de patience qui ne pouvait voir le jour qu'en Orient.

Bien entendu, ce n'est pas ce petit bout de la lorgnette qui doit nous faire aimer les peintures des nuqqáshs indiens. Au contraire,

^{1.} On trouvera — mais à notre grand regret, nous avons dù laisser de côté ces détails techniques — toutes les couleurs employées par les Indiens, ainsi que leurs procédés de fabrication, dans les Lettres édifiantes, l'Encyclopédie, l'Art de peindre de Beaulieu, etc.

à notre époque où l'industrie n'est que trop portée, par des raisons économiques et mécaniques, à exagérer la répétition des petits motifs, il n'est pas mauvais de mettre sous les yeux de nos artistes décorateurs ces grands panneaux à motif unique, où les fleurs, si elles se répètent, diffèrent tellement par la coloration qu'aucune ne ressemble à l'autre. Ces chittes chatoyantes, ces toiles peintes que la cour de Louis XIV prisait à l'égal des plus belles soies, sont encore capables d'exercer sur notre art industriel une influence salutaire. C'est à elles, en tout cas, ne l'oublions pas, que nous devons l'industrie de l'impression sur tissus, si féconde en résultats admirables, depuis les créations d'Oberkampf jusqu'aux plus récents perfectionnements de l'impression sur soie.

HENRI CLOUZOT



MOTIF CENTRAL

D'UNE TOILE INDO-EUROPÉENNE

A DÉCOR BÉRAIN ROUGE ET BLEU

XVII° SIÈCLE

(Musée des Aris décoratifs, Paris.

LES ACCROISSEMENTS

DU DÉPARTEMENT DES SCULPTURES

(MOYEN AGE, RENAISSANCE ET TEMPS MODERNES) AU MUSÉE DU LOUVRE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)



NTRE la Renaissance proprement dite, qui s'enlisa misérablement dans les désordres et le sang de nos guerres civiles, et l'apogée de l'art monarchique, entre Germain Pilon et Coysevox, notre sculpture refléta avec exactitude, mais avec plus d'honnête fidélité que d'éclat, tout ce qui se passa, se heurta, s'élabora et finalement s'ordonna dans l'esthétique

française au temps de Henri IV et de Louis XIII. Réalisme traditionnel persistant et toujours efficace, apports mêlés de Flandre et d'Italie, tendances sentimentales et pathétiques de ce qu'on a pu appeler « l'art de la contre-Réforme » et qui fut surtout une tentative de réaction contre le paganisme triomphant pour mieux assurer la défense de l'Église un moment menacée, organisation de l'académisme, élaboration d'une grammaire et d'une rhétorique plus ample et plus sonore dont on pouvait admirer tour à tour, avec le Malherbe de 1605 et de 1627, comment, après avoir, telle la France elle-même, « rangé l'insolence aux pieds de la raison »,

Elle fait richement son armure étoffer... Que sa façon est brave et sa mine assurée!

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 1912, t. I, p. 257; t. II, p. 17.

Les monuments exposés au Louvre dans la salle construite par Lemercier, au pied du pavillon dont les cariatides furent sculptées par Buyster et Gilles de Guérin sur les modèles de Jacques Sarrazin, — tombeaux, orants, bustes, allégories, racontent à leur manière — et très partiellement — cette histoire. Un nouveau venu complétera désormais très heureusement leurs confidences. C'est la statue du cardinal de Bérulle qui, après la dispersion du Musée des Monuments français, avait été déposée dans la chapelle du couvent des Carmélites de la rue Denfert-Rochereau et a fait retour à l'État au lendemain de la loi de séparation et de la démolition de la chapelle pour le percement de la rue Pierre-Nicole prolongée. Une longue inscription nous apprend qu'elle ne fut exécutée qu'en 1657, c'est-à-dire vingt-huit ans après la mort du cardinal. Mais Sarrazin, qui la signa, avait connu le fondateur de la congrégation de l'Oratoire et il possédait sans doute tous les documents iconographiques désirables. L'effigie est parlante et bien significative. On peut l'alléguer comme un témoin de l'art de la contre-Réforme, non seulement parce qu'elle reproduit les traits d'un de ceux qui luttèrent le plus efficacement — et plus « à la française » que les jésuites de tout temps hostiles aux oratoriens, - contre les progrès du calvinisme, mais aussi parce que, par son expression voulue — un peu laborieusement cherchée sans doute, mais, en somme, persuasive — de dévotion, de tendresse et d'extase, elle est bien dans la direction et l'intention des personnes pieuses qui s'efforçaient de rendre au sentiment chrétien sa part, sinon son ancienne suprématie, dans l'art converti au culte des faux dieux. Elle se rattache ainsi bien plus au Saint François recevant les stigmates que Germain Pilon destinait à la chapelle des Valois, qu'à l'incomparable Chancelier de Biraque. Elle rappelle surtout de très près, non seulement pour la ressemblance, mais aussi pour la facture et l'expression, l'autre statue du cardinal de Bérulle, également posthume, exécutée probablement par le même Sarrazin, pour l'institut de l'Oratoire, recueillie également par Lenoir au Musée des Monuments français, et portée, sous la Restauration, au collège de Juilly. De l'une à l'autre, les différences ne sont guère que des nuances. Le Bérulle de Juilly a la tête plus inclinée, le mouvement du corps plus accentué, le torse penché vers la gauche du côté de l'autel, et les mains vivement ramenées et jointes au dessus de l'épaule droite. Sur le socle de la statue de Juilly, un bas-relief représente Jonas et la baleine; ceux qui décorent le socle de la statue du Louvre sont l'œuvre de

Lestocart, élève de Sarrazin. Le maître arrivait au terme de sa course quand il signa ce marbre; il devait mourir, trois ans plus tard, en 1660, plus que septuagénaire, mais, par son esprit et son style, il reste surtout le sculpteur par excellence du règne de Louis XIII.

Et voici le sculpteur par excellence du règne de Louis XIV. Le



STATUE DU CARDINAL DE BÉRULLE, MARBRE, PÀR J. SARRAZIN (Musée du Louvre.)

Louvre avait certes fait à Coysevox la grande part qui lui revient de droit; du buste du maître lui-même à celui du Grand Condé, du tombeau de Mazarin à la statue de la duchesse de Bourgogne, on peut dire que tous les aspects de son génie si divers et si riche, où la bonhomie voisine cordialement avec la majesté, sont représentés dans nos salles. Comme portraitiste surtout, il s'y révèle

aussi puissant et souple que sincère. Le nouveau venu qui a pris place dans l'illustre assemblée des contemporains dont le ciseau de Coysevox nous a conservé la ressemblance était certes bien digne de leur entretien. C'est Antoine Coypel, garde des tableaux et dessins de Sa Majesté, futur premier peintre de Mgr le duc d'Orléans, ami de Racine et de Boileau, poète didactique et écrivain à ses heures. Voici au plus bref l'histoire de ce buste. Le 21 novembre 1712, François Dumont, le sculpteur, alors âgé de vingt-cinq ans, épousait Anne, fille de Noël Coypel, en présence d'Antoine, son frère, tenant lieu du père défunt. L'acte fut signé, du côté du mari, par le duc d'Antin, directeur général des bâtiments, jardins, arts et manufactures du Roi, et par Robert de Cotte, architecte; du côté de la femme, par Antoine Coypel son frère et van Clève, sculpteurs du Roi et grands amis de la famille. Les Boullongne, leurs cousins et le peintre Sylvestre figuraient aussi au contrat. C'est un peu avant ce mariage, qui unissait par les plus tendres liens deux fiancés passionnément épris et deux familles d'artistes, que Coysevox avait fait de son ami Antoine le beau marbre qui était resté la propriété de sa sœur, la nouvelle Madame François Dumont. De François Dumont (1687-4726), le buste passa à Edme Dumont (4720-4775), puis à Jacques-E. Dumont (1761-1844), enfin à Augustin Dumont (1801-1884), tous sculpteurs, et celui-ci, le dernier du nom, mort sans enfant, le léguait à sa veuve, épouse en secondes noces de l'architecte Ginain, qui voulut bien le céder au Louvre.

Antoine Coypel, au moment où son vieil ami Coysevox, presque septuagénaire, et qui avait été l'ami de son père, tailla dans le marbre sa belle et imposante figure, était bien près de la cinquantaine. Il était en pleine maturité de talent et en pleine vogue. Il venait de publier l'Épître à mon fils sur la peinture, qu'il devait commenter en d'abondants Discours en prose, et Boileau lui-même l'avait encouragé à l'écrire en vers, comme l'Art poétique! Coypel n'a pas manqué de noter ce glorieux souvenir : « Nous étant trouvés... à dîner chez un de nos amis communs, M. Despréaux, qui m'honorait depuis longtemps de son amitié, M. de Pille [Roger de Piles lui-même, l'auteur de la Balance du peintre, le traducteur de Dufresnoy, le rubéniste fervent] M. de Pille s'échappa à lui parler de mon épître, de manière qu'il me demanda instamment à la lui faire voir. Je la luy rapportai quelques jours après; il l'approuva et me força en quelque sorte de la faire imprimer. Il me dit de publier dans une préface que c'était lui qui m'y avait engagé. Il fit plus : il



BUSTE D'ANTOINE COYPEL

MARBRE, PAR COYSEVOX

(Musée du Louvre.)



me donna l'idée de composer des dissertations, que je hazarde de mettre au jour et que je n'ay faites qu'après la mort de cet illustre amy. » Et si vous êtes curieux de ses vers, si vous voulez surtout comprendre comment Boileau put se plaire à ce médiocre pastiche de sa manière, écoutez le début du poème :

Enfin, vous le voulez, ma résistance est vaine, Un ascendant plus fort malgré moy vous entraîne, Et de l'art du dessin votre cœur trop épris Veut dans l'Académie en disputer le prix... Suivez donc les transports de cette ardeur extrême, Mais écoutez, mon fils, un père qui vous aime. Sur cet art peu connu, les divers sentiments Peuvent vous entraîner dans des égarements.

Et plus loin:

Je hais d'un peintre froid l'aveuglement extrême,
Qui, rampant et sans force, est content de luy-même;
D'une exacte froideur nos yeux sont rebutez,
J'aime mieux des défauts et de grandes beautez.
Mais n'allez pas pourtant, prompt à vous satisfaire,
Pour quelques faux brillants sottement vous complaire;
Puisez dans le vrai seul le solide et le beau;
Que la raison partout guide votre pinceau.
Aussitôt vous verrez le public équitable
Honorer vos travaux d'une voix favorable,
Et Louis, attentif à pratiquer les arts,
Pourra sur vos talents jeter d'heureux regards!

On voit assez ce qui pouvait rendre Boileau indulgent à des conseils et à des vers de cette sorte.

Et c'est bien le contemporain ou le disciple de Boileau que Coysevox a représenté... Il y eut, certes, dans l'art, sinon dans les doctrines de Coypel, plus d'un signe précurseur de Boucher luimème; mais, tel qu'il paraît dans ce marbre, avec sa lourde et cérémonieuse perruque, c'est bien l'homme du xvn° siècle qui nous est montré. Le ciel permit qu'il ressemblât à Racine, et Coysevox a dessiné et modelé avec une insistance, une finesse et une fermeté remarquables ce noble et pur visage, la lèvre vivante et un peu dédaigneuse, l'intelligence et la volonté qui animaient tous les traits, tempérant seulement par la familiarité de la chemise déboutonnée sur le col (à ce seul trait on reconnaîtrait un portrait

d'artiste) ce que la perruque pourrait lui donner d'un peu trop solennel. Hulst nous a d'ailleurs appris que cette solennité ne fait que compléter la ressemblance : « M. Coypel était pénétré de la noblesse de son art », disait-il aux membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. « Il souffrit de voir cet art si noble aussi ravalé qu'il l'est communément par le haut vulgaire et même par de beaux esprits... Comme peintre, comme chef d'une compagnie de gens d'art, il se faisait un point d'honneur de dessiller les yeux si faussement affectés que de regarder nos plus grands chefs-d'œuvre de génie comme le produit d'un travail purement mécanique... » On reconnaît dans ce propos l'écho des vieux griefs aristocratiques des académiciens contre les gens de métier, « de maîtrise ». Coysevox, quand il s'était bustifié lui-même, y avait mis plus de bonhomie. Il s'est appliqué pour le buste de son ami à le représenter selon ses secrets désirs. Et l'on chercherait en vain dans son ouvrage aucune trace de lassitude ou de vieillesse. Sa main, qui avait modelé en 1678 sa propre effigie, en 1688 l'admirable — on serait tenté de dire le formidable — buste de Condé, venait en 1706 de montrer par l'héroïque figure du Rhin, en 1710 par la charmante, spirituelle et décorative statue de la duchesse de Bourgogne, que les années ne lui avaient rien enlevé de sa bravoure et de sa fermeté. Fermelhuis pouvait à bon droit le louer, après sa mort, de s'être renouvelé sans cesse « parce que, sans cesse, il s'assujettissait à imiter la riche variété de la nature ».



En même temps que le buste d'Antoine, Anna Coypel avait gardé le buste de son frère consanguin, Noël-Nicolas (1692-1734), qu'un jeune sculpteur de bel avenir, à peine âgé de vingt-cinq ans, J.-B. Lemoyne, avait en 1730 modelé avec une verve juvénile et impétueuse. Dans cette terre cuite imprévue où s'émeut déjà on ne sait quel romantisme précurseur, l'esprit du xvine siècle fait brusquement irruption. Ce n'est pas sculement la forme de la perruque et la mode qui ont changé; une sensibilité nouvelle se révèle dans les traits du modèle comme dans l'allure de la main du sculpteur, pétrisseur d'argile; l'art des rocailleurs, le caprice et la fantaisie réclament ici leurs droits. Un manteau jeté sur l'épaule et retenu par une chaîne d'orfèvrerie en bandoulière, la perruque poudrée, nouée d'un large ruban chiffonné, la tête rejetée en arrière et brusquement

tournée par-dessus l'épaule, — si bien que le buste, de quelque côté qu'on le considère, se présente en même temps de face et de profil, Noël-Nicolas a les allures d'un brillant et maigre cavalier... Mais, à le regarder de près, une nuance bientôt sensible de tristesse, de

souffrance secrète et d'amertume assombrit ce visage où la maladie a déjà marqué son empreinte. Ce sont les stigmates du mal dont il mourra et des soucis, du désenchantement précoce, qui empoisonnèrent sa vie. Le « système » de Law a emporté toute la fortune de la famille; ce n'est rien... voici qui est pire : il porte un nom glorieux, il n'a pas moins de talent que l'heureux Charles-Antoine, son neveu - et on l'oublie systématiquement, croit-il (voir là-dessus l'Abecedario de Mariette); il ne peut se faire payer ce qui lui est dû ni obtenir sa part de commandes; la misère précède la mort dans son triste taudis. Quatre ans après que Lemoyne eut fait ce buste brillant et fringant, mais tout de même révélateur, Noël-Nicolas mourait



NOËL-NICOLAS COYPEL
BUSTE EN TERRE CUITE
PAR J.-B. LEMOYNE
(Musée du Louvre.)

dans le dénuement et l'abandon, au fond d'une mansarde du quai de l'École, au Cloître de Saint-Germain-l'Auxerrois, le 14 décembre 1734, à quarante-trois ans.

* *

Cette acquisition a inauguré pour nos séries du xvme siècle une période d'accroissement qui comptera, j'espère, parmi les plus heureuses de son histoire et qui contribuera peut-être à obtenir à la sculpture française, de la part des « pouvoirs publics », un peu plus de place et d'honneur. Il est désormais impossible, même en utilisant les salles du mobilier pour dégager nos galeries du rez-de-chaussée, de rien ajouter à ce qui est déjà entassé, plus qu'exposé, dans les salles Coustou et Houdon. Les chefs-d'œuvre qui les remplissent mériteraient pourtant d'être mis en valeur... Cette joie nous sera interdite tant que l'on n'aura pas pris le parti de réserver au xix° siècle tout le pavillon de Flore. Pigalle, Caffieri, Houdon, réclament aujourd'hui un peu plus d'air et de lumière.

Il y a quelques semaines, le musée recevait d'un amateur d'origine alsacienne, M. Ernest May, le don d'une maquette en cire du monument du maréchal de Saxe, par Pigalle, que les souvenirs d'enfance et la piété patriotique du donateur lui rendaient deux fois précieux. Il serait trop long de refaire ici l'histoire du monument érigé à Saint-Thomas de Strasbourg à la mémoire du vainqueur de Fontenoy; je n'en retiendrai que ce qui est indispensable à la présentation de notre maquette. Le maréchal de Saxe mourut, comme on sait, à Chambord, et le roi, dès qu'on avait compris que l'heure suprême approchait, lui avait fait exprimer discrètement son regret de ne pouvoir lui assurer — à cause de sa religion protestante — une place dans la basilique royale de Saint-Denis, à côté de Turenne, qui, lui du moins, s'était fait, de protestant, catholique. Le maréchal fit remercier Louis XV de ses bontés, répondit qu'il ne terminerait pas sa vie par une apostasie et se contenterait de quelques pieds de terre dans un temple de sa religion. Le roi décida alors de le faire inhumer à Strasbourg et, le 8 janvier 1751, le corps, enfermé dans un cercueil de plomb, partait de Chambord et, par étapes, entouré d'une escorte de cent dragons du régiment de Saxe, gagnait lentement l'Alsace et le temple de Saint-Thomas. On demanda à Pigalle de proposer quelques « idées » pour le monument que le roi avait ordonné d'élever sur la tombe du grand capitaine et, le 19 mars 1753, M. de Vandières, le futur marquis de Marigny, écrivait à Lépicié, chargé du détail des arts : « Le Roy a approuvé, Monsieur, l'un des plans du sieur Pigalle pour le tombeau de M. le Maréchal de Saxe et c'est celui où le héros paraît descendre au tombeau que la Mort ouvre à ses pieds. Vous pouvez lui annoncer qu'il n'a qu'à se préparer à l'exécution dont on le charge aux conditions portées dans sa soumission... Le sieur Pigalle ayant la liberté de perfectionner son dessein, il serait à propos d'examiner avec lui si, dans l'esquisse, l'action du héros descendant au tombeau est assez marquée et si la position de la tête ne serait pas plus expressive... si, au lieu d'être tournée vers le lion et le léopard, il envisageait la mort avec la même fierté. » Pigalle, comme on voit, tint compte de cette très judicieuse

observation. Et voilà comment on préparait jadis l'exécution d'une commande d'État et se maintenaient les traditions de ce qui fut le

« goût français ». L'entente une fois établie entre l'artiste et l'administration, on se préoccupait d'adapter le monument à l'emplacement qu'il devait occuper. Et c'est ainsi que la maquette donnée par M. E. May représente, à l'échelle. dans la travée de Saint-Thomas où il devait prendre place, l'élévation et l'ensemble du glorieux tombeau. L'exécution devait durer beaucoup plus longtemps qu'on n'avait prévu et ne fut définitivement achevée que sous Louis XVI, ep 1777.

Le nom du maréchal de Saxe a été immortellement associé par la chronique galante du xviiie siècle à celui de M^{me} Favart. Non loin de l'effigie du «héros», une charmante terre cuite évoquera désormais la spirituelle et un peu mélancolique image de la fameuse comédienne qui, connue d'abord comme M^{lle} de Chantilly à l'Opéra-Comique, devint M^{me} Favart par son mariage avec l'auteur



MAQUETTE DU MONUMENT
DU MARÉCHAL DE SAXE
CIRE, PAR J.-B. PIGALLE
(Musée du Louvre.)

de La Chercheuse d'esprit, des Trois Sultanes, d'Annette et Lubin, de Bastienne et Bastien. Si elle eut à se plaindre de la brutalité de son glorieux amant, c'est bien de cet air-là, avec ce sourire qui s'efface, à peine ébauché, dans un muet reproche du regard tendre et

timide, qu'elle put, qu'elle osa le faire... Et dans ces *Dialogues des morts*, — que Vogüé aimait à imaginer la nuit dans le silence des salles désertes, de cadre à cadre et de socle à socle, — les âmes apaisées, mais qui se souviennent, pourront reprendre les propos interrompus de la vie. Cette jolie terre cuite introduit dans nos catalogues le nom d'un sculpteur de second plan, mais délicat, qui a dû



BUSTE DE M^{mo} FAVART TERRE CUITE PAR DEFERNEX (Musée du Louvre.)

au buste exquis de Mme de Fondville conservé au musée du Mans, quand il parut à l'Exposition de 1900, un regain de célébrité : Jean-Baptiste Defernex. Le buste de Mme de Fondville est de 1759; celui de M^{me} Favart de 1757, postérieur de sept ans, par conséquent, à la mort du maréchal. Defernex, qui n'était pas de l'Académie royale, exposa en 1762, à l'Académie de Saint-Luc, le portrait de la comédienne. Il avait alors trente ans. Ses œuvres connues sont d'une extrême rareté : un buste d'homme à la Bibliothèque Mazarine, le portrait en marbre d'un ambassadeur de Russie à la cour d'Espagne, que l'on retrouvera au Musée Jacquemart-André, un buste de femme daté de 1772, récemment passé à la vente Decourcelle: voilà, avec le buste du Mans et celui du Louvre, tout le bagage identifié de ce « petit maître » fort digne d'échapper à l'oubli.

Avec la maquette du monument de Strasbourg, une statuette en marbre

du célèbre Enfant à l'oiseau s'est ajoutée à la liste des œuvres de J.-B. Pigalle. M. Samuel Rocheblave, qui prépare, comme on sait, un livre sur le grand statuaire, a reconstitué dans les Musées de France (1911, p. 50 et suiv.) l'histoire de ce morceau fameux et souvent reproduit. Il a établi que l'exemplaire du Louvre, acquis, commandé peut-être par la Duthé ou la Raucourt, avait décoré l'hôtel que cette dernière possédait dans l'allée des Veuves (qui était à peu près l'avenue Montaigne d'aujourd'hui). C'est là qu'un bourgeois de Mulhouse, Daniel Dollfus-Mieg, l'acquit en 1815, avec l'hôtel (la Chaumière), au cours d'un voyage à Paris. L'hôtel fut revendu,

M^{me} Dollfus ayant éprouvé, à cause de la déplorable réputation de la Raucourt et des souvenirs qui s'y rattachaient, une invincible répugnance à l'habiter. Mais l'*Enfant à l'oiseau* resta dans la famille C'est le marbre du Louvre. Pigalle avait soixante-dix ans quand il exécuta, en 1784, ce pendant à l'*Enfant à la cage* qui date de 1749, et qui jouit d'une popularité dont témoignent plusieurs répliques.

* *

Nous n'avions, de Caffieri, avec son morceau de réception à l'Académie, que deux bustes en terre cuite : celui de Nivelle de la

Chaussée et celui de van Clève. Quatre numéros nouveaux, et tous d'importance majeure, s'y sont ajoutés presque coup sur coup. Le premier, par ordre chronologique dans l'œuvre du maître, est le plâtre d'un monument funéraire, dont la terre cuite fut exposée au Salon de 1767 sous ce fitre: L'Amitié qui pleure sur un tombeau. Diderot, qui retrouvait avec enthousiasme. dans cette maquette, comme l'illustration de sa propre rhétorique sentimentale, la



« L'AMITIÉ QUI PLEURE SUR UN TOMBEAU »

PLATRE, PAR J.-J. CAFFIERI

(Musée du Louvre.)

décrivait comme il suit : « On voit à gauche une cassolette où brûlent des parfums. La vapeur odoriférante se répand sur un cube qui soutient une urne; il s'élève de derrière le cube quelques branches de cyprès recourbées sur l'urne. A droite, éplorée, un bras appuyé sur le dais, la tête posée sur son bras, l'autre bras qui tombe mollement sur une de ses cuisses, la figure de l'Amitié. Ce modèle de tombeau est simple et beau. L'ensemble en est pittoresque et l'on ne désire rien à la figure de l'Amitié de tout ce qui tient aux parties de l'art. La position, l'expression, le dessin, la draperie, sont bien, mais qu'est-ce qui désigne l'amitié plutôt qu'une autre vertu? » Diderot, dans sa description complaisante, n'oubliait qu'un détail : le petit caniche sentimental, emblème des cœurs aimants et fidèles, pelotonné au pied de l'autel.

Ce platre, mis sous globe et conservé au fond d'une armoire dans l'ancienne maison de campagne d'un fermier général, n'en était plus sorti depuis la fin du xvin° siècle, jusqu'au jour où un officier de l'armée française, descendant du premier possesseur, voulut bien l'apporter et le céder au musée.

Cette figure de l'Amitié faisait partie du répertoire et de la troupe familière des allégories embauchées dans l'atelier de Caffieri. On la retrouve, six ans plus tard, dans un projet de monument d'importance plus grande, que le livret du Salon de 1773 décrivait de la façon suivante : « L'Amitié pleure sur les cendres de son amie et y répand des fleurs; l'urne cinéraire est posée sur un autel; une des Muses est appuyée sur une harpe et couronne le médaillon qui est attaché à une couronne funéraire surmontée d'une cassolette. La colonne est en partie enveloppée et accompagnée de cyprès; aux pieds de la Muse sont divers instruments de musique, un livre et un masque. Terre cuite de 3 pieds de haut. On exécute ce morceau en marbre de même grandeur. »

Le continuateur de Bachaumont, complétant dans les Mémoires secrets les indications du livret, relevait une inscription qui donnait d'un seul mot la destination et augmentait singulièrement l'intérêt de cette gracieuse allégorie:

Grâces, tendre amitié, talents... Favart, n'est plus!

Et il négligeait encore cette citation, gravée au-dessous :

Quis desiderio sit modus... tam cari capitis!

Il nous apprenait en outre que ce monument avait été commandé par l'abbé Voisenon pour honorer la mémoire de son « irréparable amie ». Il paraît que la pudeur publique, qui pourtant en avait vu et toléré bien d'autres, s'émut; il y eut une manière de scandale et le vertueux continuateur des *Mémoires secrets*, se faisant l'interprète de l'opinion, écrivait : « Cette composition trop chargée, trop recherchée, doit être exécutée en marbre de trois pieds de haut pour être placée dans le boudoir de M. l'abbé, où elle sera beaucoup mieux qu'au Salon. Madame Favart n'était pas assez recommandable ni par son état de comédienne, ni par ses qualités très médiocres d'actrice et d'auteur, pour fixer ainsi sur elle les regards du public, — et les gens honnêtes seront toujours indignés de voir un prêtre reproduire sans cesse à leurs yeux le spectacle scandaleux de sa douleur impudique. »

Tout cela n'avait pas échappé à l'érudition de M. Jules Guiffrey qui l'avait noté dans son beau livre sur les Caffieri, mais on croyait

le marbre perdu comme la terre cuite. Or, il était resté, comme le plâtre de L'Amitié pleurant sur un tombeau, dans une maison provinciale (à Bernay), où des collatéraux de l'abbé Voisenon l'avaient soigneusement gardé. Le voici au Louvre, où il faudrait pouvoir l'isoler

dans une petite chapelle laïque et galante, comme il était jadis dans le boudoir du voluptueux abbé, tout près de la chambre où, d'après M. de Lauraguais, « on allait le matin les voir. Monsieur et Madame n'étaient point levés; on disait à la femme de chambre qu'on était attendu; elle vous ouvrait la porte : on les voyait couchés, l'abbé un gros livre dans les mains : « Eh! mon « Dieu! que faites-vous là? « — La lecture, disait l'abbé. « — Oui, répliquait Mme Fa-« vart, nous disons notre « bréviaire; allons, l'abbé, il « sefait tard, il faut se lever; « continuez. » Et l'abbé de continuer et elle de répondre: Amen! » Caffieri, qui était un familier des Favart. — et devait en 1783 exposer un buste du complaisant mari, - mit dans ce monument destiné à l'« autel » des souvenirs profanes de l'abbé, toute l'onction désirable; il dessina avec une



MONUMENT A LA MEMOIRE DE M^{me} FAVART EXÉCUTÉ POUR L'ABBÉ VOISENON MARBRE, PAR J.-J. CAFFIERI (Musée du Louvre.)

exactitude spirituelle le profil de la comédienne. Le médaillon, rapproché du buste de Defernex, est une confirmation décisive de la fidélité des deux portraits. Ceux qui avaient mis en doute l'identification de notre terre, cuite seront, j'espère, convaincus par cette démonstration inattendue.

Au même Salon de 1773, Caffieri exposait un buste d'Helvétius, marbre à grande allure décorative, portant au revers cette inscription: Claude Adrien Helvétius, né en janvier 1715, mort le 26 décembre 1771, fait par J.-J. Caffieri en 1772. M. Guiffrey a publié la lettre par laquelle J.-J. Caffieri offrit en 1784 à l'Académie française tout un lot de bustes, la plupart en plâtre et exécutés par lui : les



BUSTE D'HELVÉTIUS MARBRE, PAR J.-J. CAFFIERI (Muséc du Louvre.)

deux Corneille, Rotrou, Piron, Boileau, J.-B. Rousseau, Nivelle de la Chaussée, etc., etc., enfin « Adrien Helvétius, que j'ai exécuté en marbre pour M^{me} Helvétius ».

Le plâtre offert à l'Académie a été retrouvé, il v a quelques années, par M. Marquet de Vasselot au musée de Versailles où il avait été recueilli — et oublié après la dispersion du Musée des Monuments français. L'exemplaire en marbre (qui diffère du platre par quelques détails de la perruque et surtout par l'ampleur de la belle draperie jetée de l'épaule droite à la gauche et descendant à flots étof-

fés sur la poitrine qu'une simple chemise déboutonnée découvre), était resté dans la famille du modèle et avait figuré, il y a deux ans, avec grand succès, à l'Exposition d'art français organisée par l'Académie de Berlin. Quand il parut au Salon de 4773, l'auteur des Mémoires secrets écrivait : « Il est fâcheux qu'à travers la bonté dont les traits brillent sur cette belle figure en marbre, on y trouve mêlé un air de dédain, vrai caractère de la philosophie des Encyclopédistes,

^{1.} Voir Jean-J. Marquet de Vasselot, Trois œuvres inédites de S. Maizières, J. Caffieri et C.-A. Bridan au musée de Versailles; Versailles, Paris, 1901, in-8°. Extrait de la Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise.)

mais qui n'était point celui de l'auteur du livre de l'Esprit. » Cet « air de dédain » tient au port de tête et surtout au prognathisme assez marqué du modèle, plus accusé sur le buste que dans le portrait de Michel Vanloo gravé par Saint-Aubin.

Les contemporains et les amis d'Helvétius sont d'accord pour le dépeindre comme le meilleur des hommes « aussi simple, aussi naturel, aussi naïvement sincère dans le commerce familier », dit

Marmontel, « que vous le voyez systématique et sophistique dans ses ouvrages. Il n'y avait 'pas un meilleur homme : libéral, généreux sans faste, et bienfaisant parce qu'il était bon... » Ancien fermier général, « riche à cent mille écus », maître d'hôtel de la reine Marie Leszczińska, en grande faveur auprès d'elle, fils et petit-fils de médecins qui avaient été bien en cour auprès de Louis XIV et de Louis XV, l'auteur du livre De l'Esprit eut le tort de jouer au philosophe. A tout prendre, c'est bien plutôt le fermier général et le maître d'hôtel de la reine que l'on retrouve dans le buste de Caffieri.



BUST DE L'ASTRONOME PINGRES
TERRE CUITE PAR J,-J, CAFFIERI
(Musée du Louvre.)

Aucun apparat. mais quelle prodigieuse intensité de vie, quelle bonhomie narquoise dans l'admirable terre cuite que l'Observatoire (où M. Frantz Marcou l'a retrouvée au-dessus d'une haute bibliothèque a bien voulu céder au Louvre! C'est le portrait d'Alexandre Pingré, chanoine de Sainte-Geneviève, astronome-géographe du Roy, de l'Académie royale des Sciences, né à Paris le 4 septembre 1711. Fait et donné par J. J. Caffieri, en 1788, à la Biblioth. de Sainte-Geneviève. La même inscription se lit sur le plâtre original qui fut, en effet, donné et qui est resté dans la bibliothèque des Genovéfains. La terre cuite exposée au Salon de 1789 avait été, on ne sait à

quelle époque ni dans quelles circonstances, déposée à l'Observatoire; plusieurs couches de badigeon la recouvraient quand elle arriva au musée. Un décapage prudent lui a rendu toute sa valeur, son esprit, sa saveur. C'est un des chefs-d'œuvre les plus vivants et les plus vrais du maître. Jamais il n'a regardé plus en face et d'un œil plus perçant, jamais il n'a interprété avec plus de franchise, de largeur et de verve, la nature et la vie. Avec son front plissé, son petit nez gourmand, sa lèvre sensuelle, son regard pénétrant, réfléchi et ironique, habitué aux contemplations célestes mais aussi à des observations plus terre à terre, cet astronome gastronome revivra à jamais dans ce buste exhumé.

* *

Comme quoi ce n'est pas l'agrément ou la « beauté » du modèle qui constitue la valeur essentielle d'un portrait ou d'une œuvre d'art! On en pourrait dire tout autant du buste de Malesherbes par Houdon, qui est entré au Louvre en même temps que l'Helvétius de Caffieri. Encore deux vieilles « connaissances », deux amis que la vie mit aux prises, qui se retrouvent et vont voisiner à jamais dans la paix des musées. Le censeur chargé d'examiner le livre De l'Esprit ayant donné sans méfiance l'imprimatur, des protestations s'élevèrent de toutes parts; la pieuse Marie Leszczińska elle-même s'émut et M. de Malesherbes dut, pour apaiser le « scandale », arrêter la vente du livre... On sait assez les proportions que prit l'affaire: l'intervention du Conseil du Roi, l'arrêt du Parlement et l'embarras de l'honnête Malesherbes conseillant l'ami qu'il devait poursuivre, s'efforçant de concilier sa bonté, son libéralisme, son devoir et « le respect de la religion qu'on disait offensée ». Les deux compères pourront désormais continuer la discussion, et ils tomberont aisément d'accord que le livre De l'Esprit, médiocre et superficiel, ne valait pas tout le bruit qu'il provoqua.

Jamais peut-être Houdon ne s'était trouvé en face d'un modèle aussi « ingrat » et, en apparence, aussi insignifiant que Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes; jamais il ne tailla d'effigie plus sincère, plus honnête, plus simple — et plus forte — que celle-là. M. de Malesherbes était gauche et lourd de sa personne. En ses jeunes années, il avait été mis entre les mains du fameux maître de danse Marcel qui, après quelques leçons, avait cru devoir déclarer aux parents du jeune homme que leur fils « ne danserait

jamais bien ». « A la manière dont il marche, » avait-il prophétisé, « vous ne pourrez le placer que dans l'Église! » Et l'avenir, M. de Malesherbes le reconnaissait en souriant, n'avait rien démenti de cet accablant diagnostic. Avec l'àge, l'embonpoint était venu; le placide visage s'était empâté, le nez du priseur de tabac, de ce tabac qui mouchetait trop souvent de ses taches le jabot fripé de M. de Males-

herbes, s'était élargi; seuls la bouche et le regard avaient conservé leur finesse. « Avec son habit marron à grandes poches, ses boutons d'or, son jabot barbouillé de tabac, sa perruque ronde mal peignée et mise de travers », écrivait Boissy d'Anglas, « on n'eût jamais reconnu un tel homme. » A ce portrait Chateaubriand, il est vrai, a ajouté cette retouche magistrale : « A la première phrase qui sortait de sa bouche, on sentait l'homme d'un vieux nom et le magistrat supérieur. » Quand l'héroïsme de sa mort eut mis une auréole autour de l'épais visage, on fit du défenseur de Louis XVI des portraits retouchés selon l'esthétique sentimentale



BUSTE DE MALESHERBES
MARBRE, PAR HOUDON
(Musée du Louvre.)

du temps et Sainte-Beuve, comme s'il eût deviné le buste de Houdon, protestait : « Tâchons bien de nous le figurer, tel qu'il était en personne, et non pas d'après des portraits trop idéalisés, trop sensibilisés et trop adoucis. » Tel qu'il était, le voilà bien dans le marbre de Houdon. « M. de Malesherbes », lui disait un jour Louis XVI en 1784, l'année même de l'exécution de notre buste, « M. de Malesherbes, vous et moi avons ici le ridicule de tenir aux mœurs du vieux temps; mais cela ne vaut-il pas mieux que les beaux airs d'aujour-d'hui? » Les beaux airs d'aujour-d'hui ou d'hier, l'Helvétius de Caffieri

les a enregistrés. La vérité profonde et entière, la manière d'être sans apprêts, Houdon l'a fixée dans le marbre de Malesherbes. « Naturel avant tout, bonhomme, simple, sensé, vif de franchise jusqu'à paraître parfois un peu brusque..., quelque chose de l'homme de campagne », c'est bien lui, épais, assez gauche, serré, au gras du cou, dans sa robe trop étroite, sa paisible figure envahie par l'embonpoint, alourdie par le triple menton. Aucun artifice, aucun mensonge, la vie même. Mais quelle expression, quel accord du sourire et du regard; quel merveilleux dessin de la bouche entr'ouverte, parlante, — et comme, dans cette figure que la nature et l'âge avaient faite insigni-



HARPISTE

MAQUETTE EN TERRE, PAR CHINARD

(Musée du Louvre.)

fiante et trop grasse, le sculpteur a su allumer la flamme de l'esprit!

Deux autres bustes du maître sont entrés, par don, au musée. M. Clemenceau, pendant son passage au ministère de l'Intérieur, avait remarqué, près de son bureau, un buste en marbre de Voltaire (signé et daté de 1778). Et parce que, sans doute, il était plus capable que la plupart des hôtes habituels du cabinet ministériel d'en comprendre la valeur, il décida de l'envoyer au Louvre. C'est un très précieux cadeau, le musée ne possédant jusque-là qu'une fonte

assez ordinaire, d'après le petit *Voltaire* sans perruque. L'État avait acquis ce buste en 1848, et c'est sans doute par oubli que, dans la confusion de ces temps troublés, on l'avait laissé en dépôt au ministère de l'Intérieur. Comme celui de la Comédie-Française, daté également de 4778, il porte la perruque et l'habit, mais une large draperie décorative l'enveloppe et l' « étoffe ». C'est le parti d'un autre buste de mème époque conservé à l'Académie des Sciences de Berlin. Enfin, le musée de Versailles possède un *Voltaire* (daté de 1782), avec la perruque et l'habit, mais sans draperie, qui provient du Musée des Monuments français. L'exemplaire du Louvre, dont la patine ambrée est fort belle, compte incontestablement parmi les plus précieux.

La fille de Diderot, Marie-Angélique, devenue comtesse de Vandeul, avait conservé jusqu'à sa mort tous les portraits et bustes de son père qui garnissaient l'appartement de la maison de la rue Riche-

lieu, qu'une plaque désigne aujourd'hui au passant comme la dernière habitation du philosophe. Elle les transmit à ses héritiers. Le dernier du nom, M. Albert de Vandeul (à qui nous devions déjà une admirable maquette de Houdon dont j'ai parlé ici-même dans une ancienne étude sur les acquisitions du département des sculptures

modernes), les légua au Louvre avec réserve d'usufruit pour ses propres héritiers. Ceux-ci, MM. Levasseur, ont voulu mettre immédiatement le musée en possession, et c'est ainsi que le marbre, réplique de la terre cuite que nous avions déjà, et le portrait de Michel Vanloo, immortalisé par la page célèbre du Salon de 1767, nous sont arrivés en même temps. Mais le marbre est supérieur au tableau, autant qu'Houdon à Michel Vanloo. «J'aime Michel», écrivait Diderot, « mais j'aime encore mieux la vérité... » On connaît assez le morceau. N'en retenons que ce signalement: « Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi! J'avais en une journée cent physionomies diverses... J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste... J'avais un grand



BUSTE DE FEMME
TERRE CUITE, PAR CHINARD
(Musée du Louvre.)

front, des yeux très vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur... » Il est bien fâcheux que Diderot n'ait pas commenté avec la même abondance son buste par Houdon. « Très ressemblant », se contente-t-il de dire, et c'est déjà quelque chose.

* *

Chinard, Joseph Chinard, Lugdunensis, comme il a quelquefois signé, avait eu ses vingt ans au début du règne de Louis XVI; il

mourut en 1813. Il ne domina pas son temps, il le suivit, et — comme tous ceux qui eurent de vingt-cinq à trente-cinq ans aux chaudes années de la Révolution et se mêlèrent avec une docilité frénétique au mouvement général, avant de devenir de parfaits courtisans de



NAPOLÉON EN COSTUME IMPÉRIAL MARBRE, PAR RAMEY (Musée du Louvre)

l'Empire et même, quand Dieu leur prêta vie, de la Restauration, — il obéit à la mode. Il avait ses racines dans le délicieux dix-huitième siècle: il savait son métier comme on le savait encore en ce temps-là. Ses premières terres cuites ressemblent à du Clodion assagi; puis il passa du pur Louis XVI à l'Empire; mais, jusque dans la raideur croissante que l'esthétique régnante imposait comme la formule même du beau et l'attitude de l'idéal, il garda toujours, surtout dans ses petits morceaux et ses bustes de femmes, quelque chose du charme initial. Ses portraits en témoignent. Sous l'empois dont il faut bien qu'il glace les plis tirés des fines draperies (pour réagir, avec les docteurs du temps, contre les « chiffons des époques de corruption »), la grâce reste efficace, et ces draperies, il aime à les

tendre jou à les échancrer sur le vivant support d'une belle poitrine féminine, aux seins écartés et pointants, dont il semble bien, si l'on en croit le savoureux buste de M^{me} Chinard au musée de Lyon, qu'il n'eut pas à aller chercher bien loin le modèle. Le buste de la prétendue M^{me} de Verninac, dont nous n'avons pu maintenir le nom sur l'étiquette, acquis par le musée du Louvre, est — quelle que soit la véritable personnalité du délicieux modèle — un des

plus expressifs et des plus charmants de cette période de transition. Il est daté de Messidor, an X.

Toute une série de maquettes, acquises ou données (par M. Perdreau), représentent soit des projets de tombeaux, soit des esquisses de monuments non exécutés — et inspirées au jour le jour, et selon le goût des allégories révolutionnaires, par les événements — ou

de simples études pour des portraits, comme cette gracieuse statuette d'une harpiste, que le malheur des temps a privée de ses bras.

Pour compléter la signification des salles du Premier Empire, nous avons retiré des magasins où ils dormaient le bas-relief en terre cuite de Chaudet, Joseph vendu par ses frères, qui lui valut le premier prix de sculpture au concours de 1784 et qui est un très joli morceau, et le Napoléon en costume du sacre, signé de Ramey, et daté de 1813, qui fut pendant longtemps au palais de Saint-Cloud et reparut, après un long oubli, à la rétrospective de 1900. La statue, qui est en soi fort bonne, est intéressante par le costume. On sait assez que l'esthétique du temps exigeait, depuis Quatremère de Quincy et Canova, que le héros fût représenté dans un état de nudité mythologique, ou tout au moins en général romain. Le Dijonnais Ramey, dont M. de Joursanvault protégea les débuts et qu'il signalait dans une lettre au graveur Wille, à côté de Prud'hon, comme « le meilleur sculpteur de notre petite province », approchait de la soixantaine quand il exécuta ce marbre, et il avait encore devant lui vingt années de



RACHEL

STATUETTE EN IVOIRE

PAR BARRÉ

(Musée du Louvre.)

vie, qui furent peu fécondes. Il est de ceux qui, comme Greuze vieilli disait du jeune Prud'hon, « enjambèrent les deux siècles » et qui restent, au second rang, des témoins de leur temps dignes d'être consultés, mais incapables de le conduire. David d'Angers, dans une note un peu fielleuse, écrivait de lui : « Ramey père a une physionomie insignifiante, raide, mécanique. Il laissera des ouvrages dont on ne pourra rien dire, si ce n'est qu'ils sont conformes aux lois techniques de notre art... Ramey est maigre et a le tempérament

bilieux. » Le Napoléon en costume impérial comptera parmi les meilleurs de ses ouvrages.

* *

Les salles du xixe siècle proprement dit se sont enrichies de quelques morceaux qu'il faut signaler en finissant ce trop long rapport... que nous espérons bien d'ailleurs avoir à reprendre bien-



ÉPREUVE EN TERRE CUITE DE LA « FLORE » DE CARPEAUX (Musée du Louvre,)

tôt — s'il plaît à Dieu, aux donateurs et au Conseil des Musées, — pour enregistrer de nouveaux accroissements. La sœur de Rachel, M^{me} L. Félix, nous a légué une jolie statuette en ivoire, très ressemblante, de la grande tragédienne dans le rôle de Phèdre, par Barré, le graveur médailleur. M. d'Orville nous a donné quelques menus morceaux de Moitte et de Gatteaux, mais surtout, en souvenir de leur père, M. Adrien Dollfus, Mesdames Thorens et de La Roy ont donné au musée une admirable terre cuite de la Flore de Carpeaux, qui a désormais au Louvre une salle digne de lui et du rôle qu'il a joué dans l'histoire de la sculpture française. Quelques maquettes acquises, grâce au concours de M. Jacques Doucet, ont permis de constituer, dans une vitrine spéciale, un choix très significatif de

ces esquisses, qu'il pétrissait avec une verve géniale et dont quelques-unes apportent sur la gestation de ses œuvres des confidences et des révélations de grand intérêt. Voici des états de l'*Ugolin* — ce résumé de son temps de Rome où Dante et Michel-Ange furent ses grands conseillers; — voici une première pensée de la *Danse*, où, reprenant, comme pour la *Flore*, contact avec ses véritables ancêtres les sculpteurs français du xvine siècle, il entre dans la voie de ses

vrais chefs-d'œuvre et prend la tête de tout le mouvement moderne. Voici des recherches pour la fontaine de l'Observatoire, et une précieuse maquette, admirable indication d'un groupe de la *Musique* qu'il devait faire pour l'Opéra et qu'il céda à Guillaume qui lui rétrocéda la *Danse*; — voici de vives silhouettes prestement enlevées et étonnantes de vérité et de vie de Napoléon III, le projet d'un groupe de l'Impératrice avec le Prince Impérial, une ébauche de la statuette du petit prince avec son chien, etc., etc.

Une salle nouvelle a dû être ouverte pour des morts plus récents. Degeorge, Cartelier, Moulin y sont représentés. Chapu y occupe la place principale. Son Mercure inventant le caducée, exécuté à Rome en 1861, fut exposé à côté du Petit Pêcheur à la coquille de Carpeaux, et il est loisible de constater qu'il ne l'égale pas. La Jeanne d'Arc, qui fut son plus grand succès avec la Jeunesse du monument d'Henri Regnault, l'éleva audessus de ce travail de bon élève, — et une statuette d'enfant, exposée en 1879 et continuant



PORTRAIT
D'ENFANT
STATUE EN MARBRE
PAR CHAPU
(Musée du Louvre.)

heureusement la série inaugurée par le *Henri IV* de Bosio et le *Louis XIII* de Rude, continuée par le *Prince impérial* de Carpeaux, a été donnée par le modèle, M. Robert Desmarres, petit-fils de Robert Fleury. C'est un très joli morceau et qui témoigne assez que l'œuvre de Carpeaux n'était pas sans avoir influencé son camarade.

Mais, au moment même où je griffonne la fin de cet article, voici de nouveaux dons qui nous sont annoncés. Un « ami du Louvre », qui ne veut pas être nommé, — un étranger, amateur russe, grand admirateur de Barye, — nous donne une série de modèles originaux du maître (groupes des deux pavillons du nouveau Louvre, figures accostant, au-dessus des guichets du Carrousel, l'ancienne statue

équestre de Napoléon III — remplacée par le Génie des Arts de Mercié, — statue équestre de Napoléon Ier pour le monument d'Ajaccio, Jaquar dévorant un lièvre), qui constitueront, avec le Lion rentré de la terrasse du bord de l'eau et les grands bronzes que possédait déjà le musée, une admirable salle Barye dont nous allons préparer l'installation et dont nous parlerons bientôt. Un autre ami du Louvre, M. Gulbenkian, qui nous a déjà confié une Flore en marbre de Carpeaux, dépose au Louvre le beau buste de Robbé de Beauveset par J.-B. Lemoyne, acquis à la vente Doucet... Il est dit que nos comptes rendus et nos catalogues ne seront jamais « au courant». A peine parus, il faudrait les reprendre... Ce n'est donc plus un vain rêve que la constitution d'un grand musée de sculpture francaise! Après avoir si longtemps attendu, nos sculpteurs ont donc aussi leur tour... Puissent-ils venir témoigner, d'âge en âge, - et non pas seulement, bien entendu, dans les musées qui ne doivent être qu'un glorieux lieu d'asile, - de la vitalité du pur génie francais!

ANDRÉ MICHEL





ÉTUDE DE LION, DESSIN PAR MIle A. DELASALLE

PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

ANGÈLE DELASALLE

'Est au Salon de 1898, avec le Retour de la chasse¹, auquel le jury décerna une deuxième médaille, que la personnalité de M¹¹¹ Delasalle commença de se révéler. Déjà, la virilité de son dessin s'affirmait. Ce n'était plus, comme à ses débuts, le joli, vulgaire et convenu qui séduisait l'artiste; ce qui la captivait, c'était le caractère, sans lequel il n'est point de beauté réelle. Le parti pris des ombres et des lumières, la sourde symphonie des demi-teintes lui donnaient des modelés d'une puissance nouvelle. Cette décomposition du mouvement, qui préoccupa tant de maîtres, elle parvenait à la réaliser à force de ténacité, comme dans la figure de la femme qui souffle sur le feu, ou dans celle du chasseur qui, arcbouté sur sa cuisse droite, tire des deux poings sur l'énorme gibier.

Mais, pour atteindre, dans son étude préparatoire, au bosselage héroïque de ces musculatures primitives, le crayon lui avait paru insuffisant. Dans une caverne de sable, de cailloux et de carton, M^{Ile} Angèle Delasalle avait pétri d'un pouce violent, à même la glaise,

^{1.} Hôtel de ville de Poitiers.

les héros de son drame, apprenant son métier de sculpteur qu'elle ne devait jamais oublier dans ses toiles les meilleures.

Le Retour de la chasse allait marquer la dernière incursion de M¹¹e Delasalle dans le domaine de la préhistoire. Désormais, ses yeux s'ouvriront à la vie présente, pour ne plus se reporter vers un passé imaginaire, et nécessairement artificiel.

Un jour, comme la jeune artiste rentrait chez elle, à Grenelle, elle dut traverser le Champ-de-Mars, qu'on déblayait pour préparer l'Exposition Universelle. Le soir tombait. Les équipes de travailleurs quittaient les vastes espaces crevassés de rigoles. Soudain, à quelques pas de la promeneuse, sur le ciel jaune où se profilaient le Trocadéro et la tour Eissel, une robuste silhouette de terrassier s'avança. La main gauche dans la poche du large pantalon de velours, l'autre main retenant sur l'épaule la pioche et la pelle, un foulard noué autour du cou, veste de coutil et gilet de velours ouverts sur la chemise, l'homme aux traits rudes, aux joues creuses, au front têtu ombragé par le seutre, apparaissait gigantesque dans le contre-jour.

Son costume — celui de tous les terrassiers — était, en somme, infiniment plus pittoresque que le vêtement des bourgeois, étriqué et volontairement dépouillé de tout caractère. Qui n'a remarqué, parmi les artistes, que, de nos jours, seuls les gens de métier savent s'habiller? Si un Constantin Meunier ou un Dalou s'accommodèrent toujours mal du « Monsieur » à statufier en redingote, quelles belles images ne nous ont-ils pas laissées, en revanche, du paysan et du mineur!

Depuis, comme son ami Adler, dont elle nous a donné un portrait si savoureux, l'artiste, qui, rue Dupleix, était environnée d'usines, consacra bien des fois sa palette à évoquer la morne beauté de la vie ouvrière.

Dans la Forge, où elle trouva matière à de beaux éclairages contrastés, dans le Couvreur, dont la forte carrure tranche magnifiquement sur le ciel orageux dominant la grande ville embrumée; dans son Travailleur de la terre, dans toute une série de croquis et d'eaux-fortes, M^{ne} Angèle Delasalle poursuivit son étude recueillie de cette masse prolétarienne qui offrait à son mâle talent le spectacle d'une force grave.

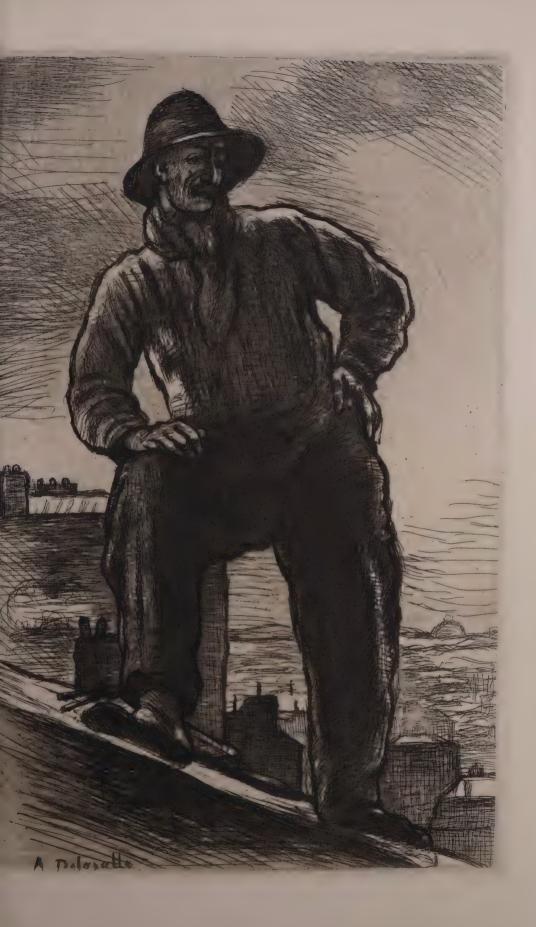
Lorsqu'en 1899 une bourse de voyage fut allouée à M^{ne} Delasalle, celle-ci n'était plus une élève paralysée par l'abondance des détails. La suppression, toute spontanée, des lignes et des taches

LE COUVREUR

EAU-FORTE ORIGINALE DE M^{ile} A. DELASALLE

CONTRACTOR

the factor of the second of the factor of the first of the factor of the





superflues, la simplification, parfois même excessive, des plans et des couleurs, démontraient qu'elle avait acquis ces facultés généralisatrices sans lesquelles il n'est point de véritable artiste.

L'exode vers les pays du Nord, vers ces terres blondes et aqueuses où, le plus souvent, la valeur supplée à la couleur, et dont la palette avare d'un van Goyen ou d'un van der Neer traduit si fidèlement la monochromie, ne pouvait manquer de fortifier l'antipathie de M^{11e} Delasalle pour la lumière crue, son goût pour les jus qui fournissent les souples demi-teintes, sa tendresse native pour les oppositions d'éclairage.

Tout d'abord, elle voulut revenir vers cette Angleterre à laquelle l'attachaient des souvenirs d'enfance. Elle brûlait de connaître Reynolds, Raeburn, Romney, Lawrence, Gainsborough; et, certes, les maîtres de l'école anglaise ne laissèrent pas de l'impressionner, presque à l'égal de Rembrandt : le *Portrait de Benjamin Constant* en témoigne. Mais Turner, le magique visionnaire, troubla, entraîna cette robuste santé française.

En 1902, lors d'une importante exposition des œuvres de M^{ile} De-lasalle à la galerie Grafton, M. Dufernex écrivait judicieusement dans le Magazine of Art: « Ses vues de Londres sont plus anglaises que l'Angleterre elle-même. » — Charing Cross à l'heure crépusculaire, Saint-Paul, Le Parlement, La Tamise au soleil couchant, les ponts, les docks brumeux, enfumés, balayés de nuées et de rayons, tous ces puissants paysages évoquent la capitale de l'Empire, la colossale cité, souveraine des mers, qu'a célébrée orgueilleusement Rudyard Kipling. Ainsi que chez Turner, il y a là comme une transposition du monde antique dans le monde moderne. Les piliers majestueux de ce pont démesuré n'ont-ils pas été arrachés à quelque temple phénicien, et ces hautes constructions dont l'ombre s'enfonce dans l'eau glauque n'évoquent-elles point les palais légendaires de Ninive et de Babylone?

Il ne faudrait pas pousser plus loin l'effet synthétique. Turner peut être un dangereux conseiller pour un disciple trop enthousiaste.

Heureusement, la Hollande attire M¹⁰ Delasalle, « la Hollande d'eau et de ciel, la Hollande infiniment verte, infiniment grisperle¹». Ce séjour automnal nous vaudra des pages ambrées, peintes en pleine pâte, dans la lumière centralisée chère à Rembrandt.

^{1.} Octave Mirbeau, La 628 E 8.

Canaux de Dordrecht, d'où émergent les deux tours dentelées de la Groote Kerk, Dôme bleu d'Amsterdam encadré de pignons irréguliers, tons délicats des rues, des quais, des lourdes eaux, prospérité, silence, joie et fraîcheur, tout cela allait tenter le pinceau recueilli de l'artiste.

Cependant, là encore, elle ne peint point directement d'après nature. A peine quelques pochades brossées de la fenêtre de son hôtel. La Parisienne, poussée dans une cour de la rue Saint-Denis, répugne toujours à manier la couleur dans la brutalité du plein air, pourtant bien atténuée en cette saison défaillante.

Mais, plus que les canaux et les polders, ce qui, en Hollande, impressionna profondément la jeune artiste, ce fut Rembrandt. Le Louvre lui avait déjà présenté l'admirable portraitiste d'Hendrickje Stoffels, le grand pétrisseur d'ombres et de lumières du Philosophe en méditation et des Pèlerins d'Emmaüs. Mais ce fut à Amsterdam, avec les Syndics, que M^{lle} Angèle Delasalle découvrit Rembrandt dans l'ampleur de son génie, que sa pénétration psychologique lui fut révélée par ces visages fiévreux ou placides, par ces regards brillants de vie intérieure, par sa caractérisation des physionomies et des attitudes.

De retour à Paris, M^{lle} Delasalle prépare *La Forge*, — une toile, aujourd'hui au musée de Rouen, — occasion à utiliser sa patiente étude des vapeurs londoniennes et surtout à concentrer en un point la flambée de lumière, tout en analysant, dans la demi-obscurité du contre-jour, la figure d'un ouvrier au repos.

La matière est plus riche qu'avant le séjour en Angleterre et en Hollande. D'autres influences que celles de Turner et de Rembrandt contribuent à affiner la palette un peu dure qui nous donna le *Terrassier*. Son admiration pour Turner devait amener cette grave zélatrice du clair-obscur à savourer les débauches lumineuses de l'impressionnisme; — et qui sait, malgré tout, si, sans M. Degas et M. Besnard, nous assisterions à la curieuse évolution présente de l'artiste?

A l'un et à l'autre elle dut ces préoccupations d'enveloppe et de reflets auxquelles, par la suite, libérée de toute tutelle, elle renonça. M^{the} Delasalle leur dut aussi le goût de la simplification — ce qui ne veut point dire : de la négligence — du dessin. Elle comptait alors, avec tant d'autres de ses confrères, sur les hasards du pinceau, sur l'arsenal des « jus », des « glacis », des pâtes sèches, dont elle a fait, depuis, un feu de joie. Maintenant, l'artiste ne

recherche plus que les rapports des tons précieux et professe que l'orchestration picturale résulte davantage de l'harmonie des valeurs que de la symphonie des couleurs. Le culte de la forme lui paraît seul permettre d'atteindre le style, sans lequel il n'est point d'œuvre durable.

Le style, un voyage en Italie lui en révéla l'essence suprême. Venise surtout l'enchanta, Venise où elle put admirer librement,



CANAL A DORDRECHT, PAR Mile A. DELASALLE

dans leur cadre somptueux et morne, Titien et Véronèse. Dominée par Rembrandt, l'artiste devait laisser s'écouler bien des années avant qu'on pût reconnaître combien profondément le peintre de Charles-Quint et de François I^{er} l'avait insluencée. Aujourd'hui, les derniers portraits exécutés par M^{He} Delasalle, celui, si merveilleusement brossé, de M^{me} de B..., souple dans son « tailleur » de campagne, le regard sérieux et gai à la fois sous le vaste feutre masculin, retenant à deux mains les superbes chiens-loups qui l'accompagnent; — les portraits de Louis et Serge K..., garçonnets à la bouche charnue, aux fortes oreilles, au nez retroussé, aux grands yeux où brille la slamme étrange de l'âge ingrat; le portrait ensin,

si nettement caractérisé, de M^{gr} le duc de Montpensier en tenue de chasseur de tigre 4 . Toutes ces œuvres récentes nous montrent l'artiste renonçant non seulement en grande partie à l'appui du clair-obscur hollandais, mais encore retrouvant parfois, sinon la couleur, du moins la « mise en page » de Vecelli.

Compromis par le naturalisme, qui aurait dû le régénérer et qui n'y découvrit que la matière d'observations superficielles, détourné de ses fins par l'impressionnisme, dont l'interprétation de la forme ne pouvait s'adapter à la rigoureuse physionomie linéaire, affadi par les disciples de Cabanel, qui ne devaient point tarder à le dépouiller de tout caractère d'art en faisant appel à la photographie, le portrait n'est plus guère aujourd'hui, chez les meilleurs de nos peintres, qu'une occasion à variations décoratives, qu'un motif propice aux virtuosités du pinceau. Le plus souvent, le visage humain ne retient pas davantage l'attention que les accessoires. Tout a une égale importance; et il n'est point rare d'entendre l'artiste prononcer devant son œuvre ces paroles négligentes qui en disent long sur la décadence du genre : « Ce n'est pas un portrait, c'est un tableau. »

A l'exception d'Eugène Carrière et de M. Albert Besnard, qui ont magnifiquement exprimé, l'un l'inquiétude douloureuse des hommes de lettres et de sciences, l'autre le vide brillant de la comédienne, il est permis de se demander si un seul de nos portraitistes contemporains a le souci de cette caractérisation psychologique et, qui plus est, de cette singularisation de classe, d'origine, de profession, qui donnent tant de prix aux bustes de M. Rodin. Peut-être est-ce à cette recherche obstinée que M¹¹e Delasalle doit cette lourde réputation de portraitiste qui, si elle n'y prenait garde, risquerait d'étouffer les tendances diverses de sa nature.

De fait, c'est dans la longue et belle galerie de ses portraits que doivent se rencontrer ses œuvres les plus remarquables. Nous avons déjà parlé des physionomies de M^{mo} de B... et de ses enfants, de M. le duc de Montpensier. Mais comment ne pas s'attarder auprès de ces figures de femmes : M^{mo} C..., si britannique d'allure dans sa robe claire et mousseuse, tenant sur ses genoux un king-charles aux aguets, et, dans la paix d'un grand paysage composé à la Reynolds, regardant avec sérénité; M^{mo} E. L..., si différente de silhouette, de visage et, pour tout dire, d'âme; M^{mo} M^{mo}

^{1.} Salon des Artistes français, 1912.

en dépit des chairs éclatantes qu'encadre une sombre fourrure? Sans doute, les portraits d'hommes sont encore plus caractérisés. Qui ne connaît, au Luxembourg, cette peinture solide et large, inspirée à son élève par le peintre des *Derniers Rebelles*? Dans une har-



PORTRAIT DE BENJAMIN CONSTANT, PAR M^{No} A. DELASALLE (Musée du Luxembourg.)

monie grise et rousse, Benjamin Constant apparaît, vêtu d'un macfarlane doublé de soie, mieux que correct : élégant. Le monde s'est emparé de lui; il va l'user et le détruire. Mais, en dépit de l'enveloppe du mondain, du col bien glacé, de la cravate de soirée, des manchettes à chaînettes débordant sur les gants, — d'ailleurs

magnifiquement brossés, — comme le visage est bien celui d'un artiste! Quel laisser-aller dans ces cheveux souples d'argent bruni! quelle ténacité dans ce menton à fossette! quelle sérénité de vision derrière le monocle, dans cet œil sur lequel la paupière s'alourdit! Il y a bien un peu de couperose dans ces chairs chaudement colorées, mais le front est demeuré pur et jeune; on y devine une intelligence facile, abondante, alerte, — celle du vrai Méridional que fut Benjamin Constant.

D'autres figures d'artistes. — Ici, Jules Adler. En vareuse, la pipe à la main, il se repose dans un rocking. On dirait qu'il écoute une causerie spirituelle. Le corps est de profil; le visage, de trois quarts, se modèle dans le jour frisant. Sous le sourcil en bataille, l'œil cligne, malicieux; le nez se busque très légèrement sur la moustache en croc; la broussaille de la barbe se perd dans l'ombre. Malgré l'expression gouailleuse du sourire, il y a de la bonté épanouie sur les joues. Nous nous trouvons devant le peintre des Hâleurs, des laborieux, des misérables... et des gavroches. — Là, le sculpteur Bernstamm: visage méphistophélique, tout en pointes, aigu, incisif. — Plus loin, Pierre Mille¹, pétillant d'esprit, prêt, semble-t il, à nous conter, avec l'humour que l'on sait, les derniers exploits de Barnavaux sur la vaste terre.

La physionomie accusée, ravinée, de M. le Docteur L... fournit à l'artiste l'occasion d'étudier la physionomie d'un homme de science. Ce n'est point là le praticien de salon, le bellâtre quinquagénaire qui, entre deux opérations, s'en va marivauder dans quelque cénacle à la mode; non, c'est plutôt l'empirique et le biologiste, le médecin tel qu'il nous apparaît dans Ibsen. Ce portrait, debout, la barbe blanche balayant la pelisse, les cheveux en broussaille enfouis sous la toque de fourrure, le regard d'un bleu intense, le visage coloré, portant les stigmates de la lutte de la vie, est sans doute l'une des œuvres les plus parfaites d'Angèle Delasalle.

A l'un des derniers Salons des Artistes français fut exposé le Portrait de M. B..., l'antiquaire bien connu. Le contraste était curieux entre ces sculptures gothiques, ce haut-relief représentant la Crucifixion, cette statuette de Madone, et le propriétaire de ces merveilles, à la fois massif et rusé. Le jour où elle peignit M. B..., M¹¹⁰ Delasalle fixa pour l'avenir la physionomie d'une profession dont le rôle n'est point négligeable dans une société engouée de curiosités.

^{1.} Salon des Artistes français, 1912.

Mais cette peinture révélait encore, dans la manière de l'artiste, une évolution profonde. Délibérément, l'admiratrice des Hollandais renonçait aux « jus » dont Benjamin Constant, prèchant d'exemple, lui avait enseigné la pratique. Partant de ce principe que la patine doit être l'ouvrage du temps, elle avait tenté, plusieurs années auparavant, de peindre un torse de femme, sans le secours d'aucun « jus », d'aucun « glacis ». Dans la suite, cette peinture, un peu crue tout d'abord, prit un beau ton somptueux.

Cet essai, suivi de plusieurs autres, persuada Mile Delasalle de



LE PONT DE LA TOURNELLE A PARIS, PAR Mile A. DELASALLE

modifier son procédé. Désormais, devant le modèle humain comme devant le paysage, voici quelle est sa méthode de travail. Elle exécute tout d'abord, à la sanguine et au crayon noir, un dessin très serré, qui lui permettra d'établir son esquisse. L'esquisse terminée, M^{III} Delasalle commence, sur ce « coutil croisé » cher aux vieux peintres, une grisaille, cernée de brun rouge, qu'elle ne couvrira qu'après avoir arrêté définitivement sa mise en page. Maintenant que l'artiste a supprimé les « jus », cette grisaille lui apparaît comme un dessous très suffisant.

Un récent séjour en Espagne, chez Velazquez, tout ensemble si éclatant et si sobre, n'a pas peu contribué à simplifier encore sa palette. Avec l'aide des tons essentiels, du blanc de zinc et des terres naturelles, et en tenant le plus grand compte des valeurs, M^{lle} Delasalle prétend qu'on peut faire merveille. Elle a fait, du moins, œuvre de courage, le jour où elle a renoncé au charme des « jus » et des glacis, le jour où elle a consenti à ne plus séduire aussi facilement le présent, pour durer dans l'avenir. Au reste, ceux qui déplorent que l'artiste ait déchiré le voile magique, l'enveloppe ambrée, tissée d'ombres et de rayons, chère aux Hollandais, ceux-là peuvent trouver, dès aujourd'hui, une compensation dans tout ce que cette peinture nouvelle, aux verts parfois un peu aigres, a de fraîcheur et de vie.

On doit reconnaître, en outre, que, seule, cette évolution pouvait permettre à l'artiste ses pures conceptions décoratives. La décoration, elle en avait, depuis longtemps, décomposé les éléments dans le paysage et dans le nu.

Nous avons vu quelles synthèses colorées les brumes de Londres, de Dordrecht, d'Amsterdam, lui avaient inspirées. La Parisienne de la rue Saint-Denis s'était révélée comme un des peintres les plus émus de Paris, et, singulièrement, de l'île Saint-Louis, de ces ponts en dos d'âne, de ces quais aux maisons inégales, vieilles de deux siècles, de ce bras mort de la Seine, chargé de bateaux-lavoirs et de péniches comme aux jours où Daumier le contemplait de sa fenêtre en fumant sa pipe. A Bagatelle, et surtout à Meudon, elle avait appris à équilibrer les masses d'arbres, aux panaches touffus, dans l'humidité chaude des soirs d'été.

Le nu féminin, elle n'avait jamais cessé de l'étudier dans ses sanguines appliquées et dans ses peintures, tout d'abord nacrées de reflets, puis, bientôt, maçonnées en pleine chair. Ce qui caractérise ces nus, c'est qu'ils sont bien modernes. Sans que l'artiste y ait songé, ils sont autant des déshabillés que des nus. C'est que M¹⁶ Delasalle n'obéit à aucun souci d'idéalisation académique et qu'elle peint simplement la femme qu'elle a sous les yeux. Or, la femme moderne — mème le modèle — a tellement perdu l'habitude de la nudité que, dépouillée du dernier voile, elle paraît encore, dans sa gaucherie de civilisée, réclamer le fourreau de la robe. Un seul regard sur le Repos, cette belle figure, nerveuse et pleine, de femme couchée, exposée en 1909¹, suffit à fortifier cette remarque, que suggèrent également les nus de M. Caro-Delvaille, de M. Lucien Simon et de tant d'autres artistes contemporains.

La Femme au foulard, si charmante dans la pénombre lumineuse, la Femme à sa toilette, une des œuvres maîtresses de

^{1.} Gravée dans la Gazette des Beaux-Arts, 1909, t. I, p. 68.

M^{lle} Delasalle, mieux que modelée, bâtie, semble-t-il, en pleine pâte blonde et mate, avec une science audacieuse des pires raccourcis et dans une coloration tout ensemble sourde et riche, qui, au Salon de 1910, enchanta M. Albert Besnard, avaient achevé de



FEMME ACCROUPIE, PAR Mile A. DELASALLE

montrer ce qu'on pouvait attendre, au point de vue décoratif, de Mile Angèle Delasalle.

D'ailleurs, à cet égard, et sans parler des frises de l'Exposition de Liége, l'artiste avait envoyé au Salon d'Automne, en 1906, un panneau, L'Été, qui donnait mieux que des promesses. Au premier plan, une femme assise, le visage en profil perdu, les chairs en

pleine maturité, regardait un trio d'enfants suçant des grappes, mordant des figues. Le paysage, vraiment mural, ouvert sur un golfe sinueux, avait toute la sérénité puissante de la saison des fruits.

Cet été de la femme, Mile Delasalle devait désormais lui consacrer ses heures de libre travail. Échappant à la mode présente, elle dédaignera la femme maigre et svelte, et, songeant au Titien, célébrera la gloire des formes épanouies. Elle parera de cette beauté éprouvée les naïades bien modernes de son panneau Après le bain, qui, au Salon de 1911, affirma les qualités décoratives de celle qu'on s'obstinait à classer encore comme portraitiste. Nous nous en voudrions de ne point citer M. René Jean, qui écrivait ici avec une finesse pénétrante : « Voici, cependant, une petite toile charmante dans l'ovale qui la cerne, un paysage dont le fond est éclairé de nuages lumineux, de grands arbres massés au bord d'un étang calme où de rares nymphéas mettent une note rouge, et quatre femmes se rhabillent après le bain qui fit ruisseler l'eau sur leurs membres jeunes. L'une, entièrement nue, lisse ses cheveux sombres; deux autres, assises et mi-vêtues; laissent admirer leur beauté blonde et rousse; la dernière, accroupie, fait deviner un coin de son épaule sous le peignoir de soie. Dans cette mélodie de couleurs, les tons se répondent les uns aux autres comme les vibrations sonores dans un poème musical. »

Nous avons montré, à côté du portraitiste, le paysagiste, le peintre de nu et le décorateur. Cette étude serait incomplète si nous ne rappelions pas les belles études de fauves, et aussi les curieuses eaux-fortes originales que nous a données $M^{\rm lle}$ Delasalle.

Ce fut vers 1895, au cours de longues promenades dans la solitude matinale du Jardin des Plantes, que l'artiste découvrit dans les lions, les panthères, les tigres captifs, de magnifiques modèles. Le Luxembourg, le Petit Palais, possèdent plusieurs de ces dessins précis et rudes, d'une vérité, d'une sûreté, d'une maîtrise, qu'à l'exception de Delacroix on ne retrouve guère que dans Saint-Marcel.

Ces âpres dessins devaient mordre le cuivre: on ne peut aimer Rembrandt et le clair-obscur sans tâter de l'eau-forte. Les qualités de construction et d'éclairage personnelles à M^{ne} Delasalle allaient lui être précieuses. Le *Lion en marche*, le *Lion et sa proie*, la *Pan-thère mangeant*, le *Tigre dans la jungle*, le *Tigre buvant au clair de lune*, sont autant d'eaux-fortes très simples, mais très vigou-

PORTRAIT DE JEUNE HOMME

EAU-FORTE ORIGINALE DE Mile A. DELASALLE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME TAU-FORIS OSUGINAIS IN A. MILA. LAID





reuses. La Forge, le Pont-Neuf, l'Intérieur de Saint-Germainl'Auxerrois, l'Allée de Bellevue, la Femme couchée publiée par la Gazette des Beaux-Arts, l'Intérieur de Notre-Dame de Paris, complétèrent le bagage important du graveur, dont nous avons le droit d'espérer bientôt des planches nouvelles. Elles témoigneront sans doute de cet ample sentiment décoratif qui, bien qu'il ait déjà contribué à modifier si profondément les procédés de l'artiste, ne nous paraît pas avoir terminé encore son évolution.

Il ne faut point médire de ces sortes de crises, qu'ont subies tous les maîtres. Ces crises sont profitables. Elles attestent que l'artiste, loin d'être satisfait, est inquiet, qu'en pleine maturité il a gardé le goût de l'effort, sans lequel, pour les œuvres comme pour les actes, il ne peut se faire rien de vivant.

Dès aujourd'hui, cependant, il est permis de porter un jugement sur ce talent probe et solide, aussi peu féminin que possible. La première étape est parcourue. Dans l'intimité du contre-jour, sous la clarté tamisée de la Hollande, elle aura abouti, après bien des détours dans les pays de brume, au plein jour de l'Italie, à la lumière acide de l'Espagne.

Mais les années durant lesquelles M^{He} Angèle Delasalle vécut dans la familiarité du clair-obscur sont pleines d'œuvres. De la pénombre rayonnante se dégagent des figures rencontrées, des visages connus de bourgeois, d'artistes, d'ouvriers, de grands seigneurs; et chacun a le caractère de sa fonction et de sa race.

La recherche du caractère, voilà ce qui, avec le goût de la vic

1. L'œuvre gravé de M^{ne} Delasalle ne comprend que des eaux-fortes, dont voici la nomenclature :

1º Paysages et intérieurs : Terrasse de Saint-Cloud (1904); Le Pont-Neuf (1904); Le Quai aux fleurs (1904); Plaine au soleil (1906); Notre-Dame (1906); Saint-Germain l'Auxerrois (1906) [Revue de l'art ancien et moderne]; L'Allée de Bellevue (1906) [Revue de l'art ancien et moderne]; A Montigny-Beauchamps (1907) [Revue de l'art ancien et moderne]; Enfield (1907);

2º La vie ouvrière: La Forge (1904): [appartient à la Société des Amis de l'eau-forte]; Tête d'ouvrier (1906); Coin de forge (1910); Le Couvreur (1910);

3º Études de fauves: Tigre buvant au clair de lune (1904); Tigresse au repos 1904); Lion portant une proie (1906); Panthere dans l'ombre (1907); Tigre dans la jungle (1908); Tigre dévorant sa proie (1908) Société des Amis de l'eau-forte : Panthère endormie (1909);

4º Études de nu : Le Déjeuner (1907) [Revue de l'art ancien et moderne]; Nu (1908) [Revue de l'art ancien et moderne] ; Le Repos (1909) [Gazette des Beaux-Arts] ;

Femme à sa toilette (1912);

5º Divers: Profils de Benjamin Constant 1906; Ex-libris du Dr. L. (1906 et 1907); Portrait de jeune homme (1908); Jeune mère et son enfant (1908).

présente, singularise cette peinture toujours plus rude, toujours plus simple, et pourtant toujours plus étudiée.

Maintenant, d'autres préoccupations se font jour, que le maître d'Amsterdam ne pouvait enseigner. Le Titien, Véronèse, Velazquez, en éclaircissant la palette de l'artiste, lui ont insinué, même pour le portrait, le souci de la composition décorative. Les dernières grandes figures brossées par M^{11e} Delasalle donnent l'assurance que, sans rien perdre de sa pénétration physionomique, le peintre est sur le point de conquérir une formule plus originale, plus libre, plus fougueuse, appelée à trouver dans la décoration murale son entier épanouissement.

RAYMOND ESCHOLIER



UN PORTRAIT IGNORÉ DE JEAN DE BOULOGNE



PORTRAIT DE JEAN DE BOULOGNE COPIE, PAR N. FONTANI, D'UNE PEINTURE DE LA COLLECTION FONTIS (Musée de Doual.)

On ne connaissait jusqu'ici que trois portraits de Jean de Boulogne, l'illustre sculpteur qui a été longtemps appelé à tort Jean de Bologne. Nous avons eu l'heureuse fortune d'en retrouver un quatrième, tandis que nous recherchions les détails de la vie de cet artiste.

Des trois portraits qui étaient déjà connus, le premier figurait en l'inventaire des biens de Jean. Il passa dans la galerie du marquis Guadagni, fut acquis, à la mort de celui-ci, en 1864, par un amateur anglais, M. Spencer, et devint la propriété de M. Contis. D'un

coloris qui manque un peu de chaleur et d'éclat, il rappelle, suivant un biographe 2, les maîtres de l'école florentine, le Passignano et Santi di Tito. Peut-être faut-il l'attribuer à Johann von Achen, de Cologne, puisque celui-ci, au dire d'un autre biographe 3, d'après le peintre flamand Carel van Mander, avait reproduit les traits de notre sculpteur. Un riche et savant collectionneur, M. Foucques de Wagnonville, admirateur passionné de Jean de Boulogne, obtint l'autorisation de faire exécuter une copie réduite de cette image, et Niccolo Fontani fut chargé de ce soin. Cette copie

^{1.} Nous avons, cette année même, dans la Revue archéologique, fixé son ascendance et son nom.

^{2.} Abel Desjardins, La vie et l'œuvre de Jean de Bologne, p. 54.

^{3.} Duthillœul, Éloge de Jean de Bologne, p. 32.

se trouve au musée de Douai, parmi les autres œuvres que M. Foucques légua à sa ville natale. Nous la reproduisons ici.

Le sculpteur a les cheveux noirs. Une moustache discrète ombrage ses lèvres, tandis que, courte et menue, une barbe descend des oreilles, encadre le menton et finit en une pointe légère. C'est un homme de quarante-cinq à cinquante ans. Un détail du tableau confirme cet âge : dans le fond, par une ouverture, un atelier se découvre et, au milieu, la statue de l'Océan, principal motif de la fontaine qui décore l'Isoletto, au jardin Boboli. Cette fontaine fut

commencée vers 1571, et Jean naquit en 1524.

Le second portrait se voit au musée du Louvre. D'une touche plus vigoureuse, d'un relief plus saisissant, il est dû à Jacopo du Ponte, dit « il Bassano », qui vécut de 1510 à 1592. Suivant un biographe ¹, il fut exécuté pendant un voyage que Jean fit en Lombardie, et, après la mort du sculpteur, il fut précieusement conservé par Baldinucci, un de ses meilleurs amis, qui conta sa vie. Jean a dépassé la soixantaine. La flamme du regard commence à faiblir; la barbe, plus dure, a blanchi, et sur



PORTRAIT DE JEAN DE BOULOGNE PAR LE BASSAN (Musée du Louvre.)

le front, dont le sommet s'est dégarni, les rides ont marqué leur sillon.

En troisième lieu, et au Louvre encore, c'est un buste qui reproduit les traits de l'artiste en ses derniers jours. On savait qu'il était l'œuvre d'un de ses élèves. Desjardins, qui mit en ordre les documents recueillis par M. Foucques, l'attribua à Pierre de Franqueville. Courajod le restitua à Pietro Tacca². Après avoir montré qu'il était bien dans le style de ce dernier, il invoqua ce passage de Desjardins lui-mème : « Une lettre de Tacca, à la date du 22 janvier 1608, nous apprend qu'il était chargé d'exécuter le buste de l'illustre vieillard alors installé au *Riposo*, où, à cause de la rigueur de la saison, il gardait la chambre, et où il était l'objet des soins les plus affectueux.»

^{1.} Duthillœul, p. 32.

^{2.} Gazette des Beaux-Arts, 1er octobre 1885.

Le buste, avant de venir au Louvre, figura dans la collection du cardinal de Richelieu, qui estimait fort les ouvrages de Jean de Boulogne, et passa par le Musée des Monuments français. Jean a atteint quatre-vingt-quatre ans : il devait s'éteindre quelques mois plus tard. Complètement dénudé, le front s'est buriné de creux plus pénétrants, le regard a perdu son éclat, la moustache retombe et la barbe descend sur la poitrine, plus épaisse et plus longue.

Or il existe, au musée du Louvre également, un tableau qu'on

désigne ainsi: « Portrait d'un jeune sculpteur inconnu. » Ce tableau. d'une tenue si belle et si simple, au témoignage d'un critique¹, est d'Angelo di Cosimo di Mariano, communément nommé le Bronzino (4502-4572). Le personnage représenté a vingt ans environ, et son visage est imberbe encore. Hormis ce détail, la ressemblance apparaît frappante entre cette image et les portraits de Jean de Boulogne que nous avons cités plus haut. Les cheveux et les yeux ont la même couleur; même expression du regard, même dessin du front et du nez, même forme allongée dans le bas du visage, même stature enfin.



BUSTE DE JEAN DE BOULOGNE PAR PIETRO TACCA (Musée du Louvre.)

Jean de Boulogne quitta Douai, sa ville natale, à seize ans. Il se rendit tout d'abord à Anvers, où il resta un an, puis il partit pour l'Italie, séjourna deux ans à Rome, et c'est dans sa vingtième année qu'il s'établit à Florence. Le Bronzino demeurait en cette même ville, et le jeune sculpteur lui fut présenté, selon toute vraisemblance, par le riche sénateur Bernardo Vecchietti, son protecteur, un amateur éclairé, qui était en relations avec les meilleurs artistes du temps et mettait leur talent à contribution, pour orner sa belle villa du *Riposo*. Jean se lia d'étroite amitié avec le Bronzino et avec Allori, son neveu, qui plus tard, comme lui, comme Vasari, comme Cellini, comme Ammanati, comme Cigoli, firent partie de la célèbre Académie de Dessin. Et c'est précisément en étudiant les œuvres des

^{1.} Arsène Alexandre, Histoire de la peinture : École italienne, p. 281.

artistes avec lesquels il fut en rapport que nous avons rencontré le tableau dont nous traitons ici.

Sur ce tableau, le personnage tient une statuette représentant une femme nue. C'est par des figures de ce genre que Jean débuta et, durant toute sa vie, il exécutera des *Baigneuses* et des *Vénus* qui provoqueront une grande admiration. D'un marbre offert par Vecchietti, en particulier, il tira une *Vénus* « bellissima », au juge-



FORTRAIT DE JEAN DE BOULOGNE PAR LE BRONZINO (Musée du Louvre.)

ment de Vasari qui était un architecte et un peintre de quelque valeur, et cette œuvre lui mérita la protection du grand-duc de Toscane, François de Médicis. La statuette qui nous occupe est tout à fait dans sa manière : on v trouve la même plénitude de formes, le même fini de modelé que dans ses autres compositions. En outre, tandis qu'une des jambes est droite, la seconde se replie pour s'appuyer sur une légère éminence. C'est déjà le contraste entre les deux parties du corps, dont il tirera plus tard de pittoresques effets.

L'étroite ressemblance avec les

portraits que l'on connaissait du grand sculpteur, l'âge du personnage, le sujet et la forme de l'objet qu'il tient entre les mains, son amitié avec le Bronzino, tout nous autorise à reconnaître dans le tableau du Louvre les traits de Jean de Boulogne. Et peut-être, au moment où sa ville natale songe à s'acquitter envers lui, ces modestes notes ne sembleront-elles pas inopportunes.

A. DUBRULLE

1. Les photographies qui les illustrent sont dues à M. Boulé, de Douai.

BIBLIOGRAPHIE

LA FAIENCE ET LA PORCELAINE DE MARSEILLE par l'abbé G. Arnaud d'Agnel¹.



AMAIS autant qu'aujourd'hui l'attention des amateurs et des érudits ne s'est portée sur toutes les questions intéressant l'histoire de la faïence et de la porcelaine. On ne se contente plus de collectionner les pièces les plus belles, celles qui réjouissent les yeux par leurs brillantes couleurs ou qui plaisent au goût le plus raffiné par leur décor; si l'on apprécie leur valeur, on veut savoir dans quelles conditions elles ont été fabriquées. Dans leurs marques et mono-

grammes on déchiffre le nom de leurs auteurs; mais cela n'est pas suffisant: il faut connaître l'endroit précis où étaient installés ces industriels d'art, où ils prenaient leurs terres, quels ouvriers ils employaient, quelle direction ils leur donnaient. Il faut aussi pénétrer autant que possible les secrets de leur métier, découvrir les relations qu'ils avaient les uns avec les autres, etc.

Les ateliers des provinces méridionales de la France sont aptes plus que beaucoup d'autres à satisfaire une curiosité ainsi éveillée. Les anciennes minutes des notaires sont, en effet, à peu près intégralement conservées; facilement accessibles, elles livrent tous les contrats relatifs aux acquisitions d'immeubles, constructions et aménagements de fabriques, engagements d'ouvriers et d'apprentis, associations entre plusieurs maîtres, inventaires de succession ou de liquidation. Si on a la chance de posséder en outre les papiers, registres ou carnets d'anciens industriels, on arrive ainsi à amasser une foule de documents de premier ordre, que complètent les titres personnels de chaque artisan. M. l'abbé Requin, dans le tome I de son Histoire de la Faïence artistique de Moustiers, avait montré à quels résultats précieux et importants pouvait conduire une telle investigation. M. l'abbé Arnaud d'Agnel a suivi son exemple. Grâce aux recherches qu'il a faites dans les registres des notaires, les archives communales et les dossiers de la Chambre de commerce de la cité phocéenne, il a réussi à nous présenter un beau livre sur la faïence et la porcelaine de Marseille et sur tous les chefs de fabrique,

Certes les noms des Clérissy, des Héraud, des deux Joseph Faugier, de Louis Leroy, de Jean-Joseph Larchier, de la veuve Perrin, de Joseph-Gaspard Robert,

1. Arts et industries artistiques de la Provence. La Faïence et la Porcelaine de Marseille, par l'abbé G. Arnaud d'Agnel. Préface de G. Papillon. Paris, L. Laveur; Marseille, A. Jouvène. Un vol. in-4°, de 534 pages, av. 60 planches en noir ou en couleurs.

d'Honoré Savy, d'Antoine Bonnefoy, d'autres encore, étaient déjà relativement célèbres et leurs œuvres se distinguaient, croyait-on, assez facilement. Mais comme maintenant ils sont mis en lumière, comme on suit bien leurs efforts pour créer des pièces véritablement artistiques, comme on connaît mieux les caractéristiques de leurs productions! Comme maintenant on s'explique bien aussi les raisons de certains faits! La découverte de divers contrats a permis de saisir sur le vif les relations réciproques de ces maîtres faïenciers, de montrer comment ils apprirent leur métier, quelles associations ils formèrent à leurs débuts, quels élèves ils formèrent à leur tour, quels peintres ils employèrent pour le décor de leurs faïences.

La première partie de l'ouvrage de M. l'abbé Arnaud d'Agnel est consacrée à l'histoire de l'introduction à Marseille de l'industrie faïencière, ainsi qu'à la biographie de chacun des chefs d'atelier. Des fondations avaient été tentées de bonne heure, sur l'initiative de ces grands banquiers, armateurs et commercants, qui firent toujours la fortune de la Provence maritime. Charles de Forbin avait appelé dans son château de Saint-Marcel, en 4526, un technicien italien, Jean Angeli; à la même époque, des potiers et fabricants d'assiettes travaillaient à Aubagne, mais que firent-ils? On ne le sait trop. Dans tous les cas, l'abondance de gisements d'argile propre à la faïence devait favoriser l'établissement d'une telle industrie. Il est probable qu'il y eut des ateliers s'occupant d'une fabrication artistique bien avant l'époque où on les connaît d'une façon certaine : la preuve en est qu'Antoine Clérissy s'était distingué à Marseille par ses productions assez suffisamment pour attirer l'attention du roi Louis XIII. Mais l'histoire de la faïence marseillaise ne débute en réalité qu'au moment où un notable négociant, Joseph Fabre, imagina d'appeler des faïenciers dans ses propriétés de Saint-Jean-du-Désert et de leur avancer les premiers frais de leur installation. Il les fit venir de Moustiers, où les Clérissy exécutaient alors de très belles pièces : c'est un Joseph Clérissy qui fut mis, vers 1675, à la tête du premier atelier. On lui adjoignit un faïencier nivernais, Jean Pelletier; des ouvriers et apprentis vinrent encore de Moustiers ou d'ailleurs, de Riez, de Varages, etc. Le branle était donné, le succès vint, grâce surtout à la beauté des pièces qui partirent de Saint-Jean-du-Désert. Bientôt des industriels s'installèrent dans les faubourgs mêmes de Marseille, pour être plus à portée de leur clientèle : en 1696, Jean-Baptiste Delaresse, signalé comme maître faïencier dès l'année précédente, s'établissait au faubourg Saint-Lazare, près de la porte d'Aix. Et dès lors les créations d'ateliers se multiplièrent; ceux de Saint-Jean-du-Désert, craignant la concurrence, se transplantèrent dans la grande ville; la production devint intense pendant tout le xvine siècle. Elle fut bien suspendue lors de la grande peste de 1720, mais elle reprit ensuite avec plus d'activité encore. Quarante ans plus tard, il y avait à Marseille onze manufactures occupant 207 ouvriers ou apprentis. Là, comme ailleurs, les troubles de la Révolution apportèrent la ruine; lorsqu'il fut possible d'être assuré du lendemain, cinq maîtres seulement rouvrirent leur maison. Mais il fut impossible de revoir les beaux jours d'autrefois : en 1806, il ne subsistait plus que deux fabriques, celles de Sauze et Bonnefoy; les importations d'Angleterre et d'Italie avaient créé une concurrence trop redoutable.

Nous n'entrerons pas ici dans le détail des notices biographiques consacrées par M. l'abbé Arnaud d'Agnel à chaque maître faïencier; qu'il suffise de rappeler

la multiplicité de détails précis qu'on y rencontre. Peut-être aurait-on trouvé encore davantage sur la famille des divers chefs d'atelier, si l'auteur du livre avait entièrement dépouillé les registres d'état religieux de leurs paroisses.

La deuxième partie de l'ouvrage est relative à la technique de la fabrication; on y examine le décor propre à chaque faïencier ou commun à tout un groupe, on y expose les rapports qui existèrent entre les manufactures de Marseille et celles d'autres pays. Si même il n'existait pas de nombreux témoignages des imitations exécutées à Marseille, on les devinerait en constatant la provenance de certains ouvriers : après ceux qui vinrent de Moustiers, de Varages et de Nevers (de Nevers on a signalé Jean Pelletier, Gilbert Salé, Philippe Loison, Claude Perrin, etc.), on en vit arriver de Montpellier, de Gênes, de Strasbourg.

Mais cette origine des artisans n'expliquerait pas tout; bien loin de là : car les modèles qui avaient du succès à Rouen, par exemple, furent copiés à Marseille avec une fidélité souvent trompeuse. Il faut, en effet, ne pas oublier qu'aux xvne et xvne siècles la propriété artistique n'était aucunement respectée; on aurait fort étonné les fabricants de cette époque en parlant de contrefaçon. Il était donc nécessaire que l'historien de La Faience de Marseille donnât les moyens de distinguer, parmi les productions similaires d'autrefois, celles qui doivent être attribuées à Moustiers, Nevers, Rouen ou Marseille. M. l'abbé Arnaud d'Agnel s'y est appliqué avec bonheur : les collectionneurs auront, par conséquent, grand profit à feuilleter son volume et à méditer ses conclusions.

A décrire les plus belles pièces fabriquées par les Clérissy, les Fauchier, Louis Leroy, la veuve Perrin, Robert, Savy et Bonnefoy, qui furent les maîtres à bon droit les plus réputés, il consacre plus de 200 pages fort instructives. C'est plaisir d'admirer avec lui les splendides plaques, aiguières, soupières, plateaux, plats et assiettes, écuelles, cache-pots, cruches, fontaines, bouquetiers d'applique, lampes d'église, bras d'applique, porte-perruques, vases de toutes formes et de toutes dimensions, services de table ou à café, pièces armoriées, etc., que les amateurs les plus avisés ont recueillis dans leurs collections ou que plusieurs musées de céramique exposent avec fierté. Car M. l'abbé Arnaud d'Agnel a eu accès partout, accompagné d'un photographe qui a pris des centaines de clichés d'après les modèles les plus beaux de décor et les plus accomplis de forme. Son texte est corroboré par 60 grandes planches, presque toutes exécutées en noir d'après les procédés phototypiques. Elles donnent parfaitement l'idée de ce que furent les faïences de Marseille; peut-être les huit qui sont rendues en couleurs sont-elles plus faibles; cela tient à la difficulté d'imiter par des procédés typographiques des tons si vifs, si brillants et si purs, que relève encore l'éclat de l'émail. Il semblait cependant bien difficile de ne pas présenter un aperçu de la coloration appliquée par les maîtres marseillais sur les produits de leurs ateliers.

On avait jusqu'ici été beaucoup trop catégorique dans l'attribution exclusive à telle ou telle manufacture, de certains éléments de la décoration (poissons, insectes, paysages en camaïeu, etc.), de certaines couleurs ou de certaines imitations rouennaises, nivernaises, moustiérennes, chinoises. Les inventaires publiés par M. l'abbé Arnaud d'Agnel et les signatures relevées par lui sur différentes pièces lui ont permis de rectifier des assertions trop absolues. En réalité, les divers ateliers s'appliquaient en même temps à satisfaire d'une même façon les goûts d'une clientèle commune; ils adoptaient, par conséquent, les formes et

les décors qui avaient le plus de chance d'être agréés. Il arrivait pourtant qu'un maître gardât jalousement le secret d'une combinaison de couleurs, comme par exemple Savy pour les verts de ses camaïeux; mais cela était, en général, assez rare; les secrets de ce genre étaient assez difficiles à garder, puisque des apprentis ou des associés pouvaient les surprendre et en faire plus tard leur profit. L'auteur de ce livre nous enseigne donc la prudence pour les attributions.

Il nous a présenté, en troisième lieu, une histoire économique de l'industrie faïencière à Marseille. Nous n'insisterons pas sur l'organisation du travail dans les ateliers, sur la communauté constituée par les maîtres faïenciers, sorte d'organe corporatif qui veillait aux intérêts de tous, ni sur l'évolution de la fabrication au début du xixe siècle; nous nous contenterons de signaler plus particulièrement les chapitres consacrés à l'exportation des produits manufactures. Le commerce des faïences devint rapidement très important : de bonne heure des caisses de vaisselle furent expédiées de Marseille aux Canaries, au Pérou, aux Antilles. Les chiffres sont éloquents : en 1753 Marseille envoya dans la direction de l'Amérique 1664 services et 2052 douzaines d'assiettes, dont le prix global était de 172 556 livres. Il est vrai de dire qu'on arrivait assez rarement à d'aussi grosses sommes. On n'exportait pas moins en Orient, car les relations des Marseillais avec Constantinople, Tunis et les villes du Levant étaient encore bien plus fréquentes qu'avec l'Amérique. Les faïenciers avaient également des clients en Italie, en Espagne, en Angleterre, en Hollande, Portugal, Suède, Russie et Allemagne du Nord. Ils savaient ainsi se créer de nombreux débouchés.

Plusieurs d'entre eux entreprirent d'adjoindre à leur fabrication celle de la porcelaine: Joseph-Gaspard Robert traitait en conséquence, le 1er juillet 1773, avec Jacob Dortu, qui avait dirigé une manufacture à Berlia. Mais il ne paraît pas avoir adopté de modèles allemands; il appliqua sur ses porcelaines les fleurs, les paysages polychromes, les médaillons en camaïeu rose ou en grisaille, les ors qui rendent si séduisantes ses faïences. Il possédait une technique dont il était trop parfaitement maître pour qu'il essayât d'autres décors. Honoré Savy l'imita, mais dans de très modestes proportions, semble-t-il, car on ne montre pas de porcelaine provenant certainement de sa maison; puis Antoine Abellard, Augustin Bonnefoy, la veuve Perrin, d'autres encore. Il ne paraît pas cependant qu'ils aient obtenu assez de succès pour établir une concurrence sérieuse aux autres manufactures françaises ou étrangères.

Si j'ajoule que l'ouvrage de M. l'abbé Arnaud d'Agnel se termine par un appendice sur la faïence peu connue d'Aubagne, j'aurai à peu près terminé ce qu'il m'est permis ici de dire à son sujet. Je ne veux cependant pas m'arrêter sans rappeler encore une fois l'abondance des documents qu'il a mis au jour, les renseignements précieux qu'il a présentés pour déterminer les productions des divers ateliers, l'excellence de son illustration, enfin l'intérêt tout particulier que suscite son volume sur La Faïence et la Porcelaine de Marseille.

L.-H. LABANDE

Le Gérant : P. GIRARDOT.





PAPETERIES de la HAYE=DESCARTES (Indre=et=Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGREUX (O. 1.)

Papiers blanes pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M' M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris
BUREAUX & CAISSE: PARIS, 30, rue des Archives. TÉL.: 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL: 18, rue Saint-Augustin
BUREAU DE PASSY: 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & CIE

MAGASINS

Rue de la Voute, 14 Rue Championnet, 19ª Rue Lecourbe 308 Rue Véronèse. 2 Rue Barbès.16(Levaliois)

VOYAGES D'EXCURSIONS AUX PLAGES DE LA BRETAGNE

Pendant la Saison des Bains de Mer, du 4° Mai au 31 Octobre, il est délivré des billets d'excursions de 1° et de 2° classes aux Plages de Bretagne, comportant le parcours ci-après:

Le Croisic, Guérande, Saint-Nazaire, Savenay, Questembert, Ploërmel, Vannes, Auray, Pontivy, Quiberon, Le Palais (Belle-Ile-en-Mer), Lorient, Quimperlé, Rosporden, Concarneau, Quimper, Douarnenez, Pontl'Abbé, Châteaulin.

Durée: 30 jours

Prix des Billets (aller et retour): 170 classe, 45 fr.

— 2° classe, **36** fr. Faculté d'arrêt à tous les points du parcours,

tant à l'aller qu'au retour. Faculté de prolongation de la durée de validité moyennant supplément.

Billets complémentaires du Voyage d'Excursions ci-dessus

Il est délivré au départ de toute station du réseau d'Orléans pour Savenay ou tout autre point situé sur l'itinéraire du voyage d'excursions indiqué cidessus et inversement des billets spéciaux de 1^{ro} et 2° classes réduits de 40°/o, sous condition d'un parcours de 50 kilomètres par billet.

Prix des billets complémentaires de Paris-Quai d'Orsay à Savenay et retour, vià Tours: 1^{ro} classe,

55 fr. . 0. - 2° classe, 37 fr. 40.



Pour AVOIR 48 BELLES et BONNES DENTS

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, Bd Bonne-Nouvelle, Paris

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Medicamenteux

reux, les pellicules, séborrhée, alopécie 2 ir.
Savon à l'ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc
2 fr. 50
Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.

Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr. Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles . 2 fr. Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. . . . 2 fr. Savon Naphtoi soufré, contre pelade, eczémas . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & C1E, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les Etats-Unis et l'Amérique du Nord

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIQUES

BT DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

ler Ordre — Prix Modérés CASINO-THÉATRE

Pour Renseignements
ÉCRIRE:

C^{te} DE POUGUES 15, Rue Auber, 15



PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAITRES MODERNES Choix d'Œuvres pour amateurs et collectionneurs

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS TÉLÉPHONE 819-58

> Unique dépositaire des œuvres complètes de O. ROTY, de l'Institut





Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN F. VERNON, Membres de l'Institut PONSCARME Daniel DUPUIS L. BOTTÉE A. PATEY V. PETER G. DUPRÉ O. YENCESSE

CADEAUX POUR ÉTRENNES ET FÊTES ANNIVERSAIRES

Chemin de fer du Nord

Services rapides entre Paris, l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la Russie, le Danemark, la Suède et la Norvège.

5 services rapides entre Paris et Londres. Trajet:

Départ de Paris-Nord: 8 h. 25, 9 h. 50 matin; midi, 2 h. 30, 4 h, 9 h. 20 soir.

Départ de Londres: 9 h., 10 h., 11 h. matin; 2 h. 20 et 9 h. soir.

2 h. 20 et 9 h. sorr.
6 express sur Bruxelles. Trajet: 3 h. 35
Départ de Paris-Nord: 7 h., 8 h. 40 matin; midi
35, 4 h. 05, 7 h. 40 et 14 h. 45 soir.
Départ de Bruxelles: 8 h. 21, 8 h. 57 matin;
4 h. 04, 6 h. 03, 6 h. 45 soir et minuit 07.
3 express sur La Haye et Amsterdam. Trajet:
La Haye 7 h. 4/2, Amsterdam 8 h. 4/2.
Départ de Paris-Nord: 8 h. 40 matin, midi 35 et

11 h. 15 soir.

Départ d'Amsterdam: 8 h. 40 matin; 1 h. 42 et

Départ de La Haye : 9 h. 36 matin; 2 h. 37 et 8 h. 57 soir.

5 express sur Francfort-sur-le-Mein. Trajet: 12 heures.

12 heures.
Départ de Paris-Nord: 7 h. 50 matin; 4 h. 45, 6 h. 20, 40 h. et 41 h. 45 soir.
Départ de Francfort: 40 h. 61 matin; 6 h. 40 soir; 1 h. 02 (luxe) et 4 h. 20 matin.
5 express sur Cologne. Trajet: 7 h. 29.
Départ de Paris-Nord: 7 h. 50 matin; 4 h. 45, 6 h. 20, 40 h. et 41 h. 45 soir.
Départ de Cologne: 4 h. 41, 7 h. 56, 9 h. 40 matin; 3 h. 42, 4 h. 49 et 40 h. 45 soir.
4 express sur Hambourg. Trajet: 45 h. 49.
Départ de Paris-Nord: 7 h. 50 matin; 1 h. 45, 5 h. 20 et 41 h. 45 soir.
Départ de Hambourg: 7 h. 39 matin; 2 h. 44 et

Départ de Hambourg: 7 h. 39 matin; 2 h. 44 et 11 h. 14 soir.

Départ de Paris-Nord: 7 h. 50 matin; 1 h. 45, 6 h. 20, 10 h. et 11 h. 15 soir.

5 express sur Berlin. Trajet: 15 h. 31.

Départ de Berlin : 8 h. matin, 1 h., 9 h. 41 soir et minuit 18.

2 express sur Saint-Pétersbourg. Trajet: 50 h. par le Nord-Express hebdomadaire, 45 h. Départ de Paris-Nord: 1 h. 45, 40 h. et 14 h. 15 soir

Départ de Saint-Pétersbourg : midi 45 et 41 h. 15

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

RELATIONS entre LONDRES. PARIS et l'ITALIE par le Simplon

1º Trains express quotidiens.

Aller. - Départ de Londres via Calais 11 h. matin, via Boulogne, 2 h. 20 soir; via Dieppe, 40 h. matin,
Départ de Paris : 2 h. 10 soir, V-L; L-S; 4° et
2° cl. à couloir jusqu'à Milan;
10 h. 10 soir. — V-L; L-S; 4° et 2° cl à couloir jusqu'à Milan,
4° et 2° classes à couloir Dieppe-Milan,

qu'a Milan, 4°° et 2° classes à couloir Dieppe-Milan, Paris-Gènes, Calais-Milan. Retour. — Départ de Rome, 41 h. 40 soir, V-L; L-S; 4°° et 2° cl. à couloir depuis Milan; 4°° et 2° cl. à couloir Milan-Dieppe, Milan-Calais. 9 h. matin. V-L; L-S, 4°° et 2° cl. à couloir depuis Milan; 4°° et 2° cl. à couloir Gênes-Paris; V-R, Pontarlier-Paris.

Arrivée à Londres : via Calais, 5 h. 04 soir ; via Boulogne, 3 h. 35 s., 10 h. 45 s. ; via Dieppe, 7 h. s.

2º Train de luxe « Simplon Express » quotidien, V-L; V-R.

Aller. — Départ de Londres, 11 h. matin; de Paris, 7 h. 50 soir. Retour. - Départ de Milan, 4 h. 25 soir.



CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre LONDRES. PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

ALLER:

Départ de Londres (vià Calais) 11 h. — 21 h. (vià Boulogne) 14 h. 20 (vià Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris: 8 h. 30) 1° et 2° cl., Paris-Turin; V.R. Paris-Dipon); — 14 h. 20 (V.L., 1°° cl., Paris-Florence; 1°° et 2° cl., Paris-Rome); — 2° h. 15 (1°° et 2° cl., Calais-Turin; V.L., L.S., 1°° et 2° cl., Paris-Rome, V.R. Modane-Turin.

RETOUR .

Départ de Naples — Rome . — Turin .	18 h. 50 23 h. 50 15 h. 45 V.L. Rome-Paris 4° el 2° el. Turiu - Paris. V. R. Modane-Chambéry	Oh. 40 9h. 5 Oh. 10 L. S. 4°° rt 2° ct. Nome-Paris VR. Rome-Pise et Dijon Paris, 4° 2° ct. Turin Boulogne V. L.	13 h. 40 18 h. 5 8 h. 40 4re et 2° el. Rome-Paris V.R. Dijon-Paris
---	---	--	--

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

Boite: 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Pari

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le d'veloppement du Commerce et de l'Industrie en France SOCIÉTÉ ANONYME - CAPITAL 400 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL: 54 et 56, rue de Provence, à Paris. SUCCURSALE-OPERA: 25 à 29, Bould. Haussmann, SUCCURSALE: 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, taux des dépôts de 1 an à 2 ans 2 °/o; de 4 ans à 5 ans 4 °/o; net d'impôt et de timbre; — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); - SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX GUICHETS CE VALEURS LIVRÉES IMMEDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à los, etc.); — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COM-MERCE & DE COUPONS Français et Étrangers; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES; — AVANCES SUR TITRES — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES; - VIRE-MENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger: — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ETRANGÈRES; - ASSURANCES (Vie Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarit décroissant en proportion de la durée et de la dimension. 98 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 889 agences en Province; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-07, Regent Street), et Saint-Sébastien (Es-pagnes; Correspondants sur toutes les places de France et de l'Étranger. pagner; Corresp et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,

BRUXELLES, 70. rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir. OSTENDE, 24, av. Léopold.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

BILLETS DE BAINS DE MER

Jusqu'au 31 Octobre 1912

L'Administration des chemins de fer de l'État, dans le but de faciliter au public la visite ou le séjour aux plages de la Manche et de l'Océan, fait delivrer, au départ de Paris, les billets d'aller et retour ci-après, qui comportent jusqu'à 40 p. 100 de réduction sur les prix du tarif ordinaire:

1º Bains de mer de la Manche

Billets individuels valables, suivant la distance, 3, 4 et 10 jours (1^{**} et 2^{*} classes) et 33 jours (1^{**}, 2^{*} et 3^{*} classes).

Les billets de 33 jours peuvent être prolongés d'une ou deux périodes de 30 jours moyennant supplément de 10 p. 100 par période.

2º Bains de mer de l'Océan

* (A). Billets individuels de 4^{re}, 2° et 3° classes valables 33 jours avec faculté de prolongation d'une ou deux périodes de 30 jours, moyennant supplément de 40 p. 400 par période.

(B). Billets individuels de 4^{re}, 2° et 3° classes valables 5 jours (sans faculté de prolongation) du vendredi de chaque semaine au mardi suivant ou de l'ayant-veille au surlandemain d'un jour férié

de l'avant-veille au surlendemain d'un jour férié.

BILLETS DE VACANCES

Jusqu'au 1er octobre 1912

Billets de famille valables 33 jours (1º0, 2º et Billets de l'amille valables 33 jours (1°, 2° et 3° classes) avec faculté de prolongation d'une ou deux périodes de 30 jours moyennant supplément de 4° p. 400 par période.

Ces billets sont délivrés aux familles composées d'au moins trois personnes voyageant ensemble, pour toutes les gares du réseau de l'Etat (lignes

pour toutes les gares du réseau de l'Etat (lignes du sud-ouest) situées à 125 kilomètres au moins de Paris, ou réciproquement.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P. L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itiné-raires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le Livret-Guide-Horaire P.-L.-M. vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nimes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Macon, Dijon, Paris.

Ce voyage peutêtre effectué dans le sens inverse). Prix: l^{re} classe: **194** fr. **85**. — 2 classe: **142** fr. **20**. Validité: 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(Vid Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Vià Calais)

La gare de Paris Nord, située au centre des affaires La gare de l'Aris Nord, stude au centre des anaires est le point de départ de tous les grands express euro-péens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Égypte, les Indes et l'Australie.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES XVIº et XVIIº siècles

Téléphone : 288-91 & 19, rue Vignon

MM. MANNHEIM

EXPERTS
7, rue Saint-Georges.

OBJETS D'ART

ET DE

HAUTE CURIOSITE

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIIIº siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS prês la place Saint-Augustin

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. - Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

HARO & CTE

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1er Ordre 14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & Cie

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert
2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — IN VENTAIRES

EATERITSES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26. Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds et paravents anciens des XVIII et XVIII siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

Tables Générales

DES

CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(1859 - 1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la Gazette), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant: 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusementscientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la Gazette.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire: 10 francs. Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II

TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix: 25 francs. - Sur japon: 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs

payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.